

LE LIED ALLEMAND

ET SES

TRADUCTIONS POÉTIQUES

EN FRANCE

*Thèse pour le Doctorat ès Lettres
présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris*

PAR

Edmond DUMÉRIL

Ancien élève des Universités de Paris, de Toulouse et de Tübingen
Professeur agrégé d'allemand au Lycée
et à l'Institut d'Enseignement Supérieur des Lettres de Nantes



PARIS
LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION
5, QUAI MALAQUAIS, VI^e
1933

*Thèse Paris
1933.*

LE LIED ALLEMAND

ET SES

TRADUCTIONS POÉTIQUES EN FRANCE

A MON MAÎTRE

MONSIEUR FERNAND BALDENSBERGER

PROFESSEUR DE LITTÉRATURE COMPARÉE A LA SORBONNE

Hommage de sincère et respectueuse reconnaissance.



Digitized by the Internet Archive
in 2026

A LA MÉMOIRE DE MES DEUX GRANDS-PÈRES

ALFRED DUMÉRIL

DOYEN HONORAIRE DE LA FACULTÉ DES LETTRES DE TOULOUSE

(1825-1897)

ET

CHRISTIAN-EMMANUEL HALLBERG

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE TÜBINGEN

PROFESSEUR HONORAIRE AU LYCÉE D'AGEN

(1800-1872)



LE LIED ALLEMAND

ET SES

TRADUCTIONS POÉTIQUES

EN FRANCE

*Thèse pour le Doctorat ès-Lettres
présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris*

PAR

Edmond DUMÉRIL

Ancien élève des Universités de Paris, de Toulouse et de Tübingen
Professeur agrégé d'allemand au Lycée
et à l'Institut d'Enseignement Supérieur des Lettres de Nantes



PARIS
LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION
5, QUAI MALAQUAIS, VI^e
1933

* 33596



« Il n'y a pas de plus éminent service à rendre à la littérature, que de transporter d'une langue à l'autre les chefs-d'œuvre de l'esprit humain. Il existe si peu de productions de premier rang ; le génie, dans quelque genre que ce soit, est un phénomène tellement rare, que si chaque nation moderne en était réduite à ses propres trésors, elle serait toujours pauvre. »

M^{me} DE STAEL

(De l'Esprit des Traductions).

« Nein, über ew'gen Kämpfen schwebt im Liede,
Gleich wie in Goldgewölk, der ew'ge Friede. »

UHLAND

(Gesang und Krieg 1814)

« Ceux qui souhaitèrent simplement que le pays de leurs ancêtres ne fût pas trop démuní de quelques nuances de pensée ou d'émotion qui font partie du lot total de l'esprit humain ne commettaient aucun délit de lèse-patrie. »

F. BALDENSPERGER

(Le Mouvement des idées dans l'émigration française (II. p. 314)

AVANT-PROPOS

Pendant le triste hiver 1914-1915, un travail publié par mon père quelque douze ans auparavant attira et fixa mon attention : c'était une étude érudite et spirituelle des opinions contradictoires touchant la traduction en vers¹. Elle fit naître en moi le désir d'appliquer aux adaptations françaises de poèmes allemands des principes que je voyais si bien exposés à propos des imitations de l'Antiquité ou des poètes anglais. Je soupçonnais en effet l'intérêt que pouvait présenter la recherche de cet élément indéfinissable mais « sensible au cœur », et surtout l'analyse des conditions dans lesquelles ce fluide poétique — la *poésie pure*, aurait dit l'abbé Bremond — peut passer d'une langue dans une autre quand il s'agit d'idiomes aussi dissemblables que l'allemand et le français. Au cours des sombres années qui suivirent, pendant mes rares moments de loisir et de liberté d'esprit, j'orientai mes investigations vers ce champ des traductions en vers français, tout en cherchant, par quelques modestes essais, à en expérimenter moi-même la technique.

Intéressé, mais aussi, il faut l'avouer, secrètement effrayé par les richesses insoupçonnées d'une région de la littérature comparée qui se découvrait de plus en plus vaste, je reçus, en 1920, de mon ancien maître, M. H. Lichtenberger, à qui je soumettais mes doutes, les plus bienveillants encouragements. M. F. Baldensperger, auquel j'avais exposé à Strasbourg mes travaux et mes incertitudes, me prodigua cette même année ses conseils éclairés : je lui dois d'avoir limité au *lied* la présente étude et d'avoir, en même temps, été mis en possession du fil conducteur indispensable pour me guider et me permettre de poursuivre, avec quelque espoir de succès, d'aussi longues recherches entreprises un peu au hasard.

De la nature même de notre sujet découlait directement le plan

1. Remerciement de M. Henri Duméril, élu mainteneur, lu en séance publique le 27 janvier 1901. (*Académie des Jeux Floraux*, Toulouse, 1901).

général de ce travail. Tout d'abord s'imposait un examen des conditions de la Traduction en vers, genre hybride, fille de l'art et de l'érudition. Mais la solution de la première question précise : *Pourquoi le lied allemand a-t-il séduit nos poètes-traducteurs ?* — ne pouvait être cherchée que dans l'étude de trois questions historiques, liées aux caractères mêmes du Lied, celles du *développement des études germaniques*, — du *goût pour la littérature sentimentale familière*, — des *rapports entre la sensibilité musicale et la poésie*, dans notre pays. On verra que nos investigations nous ont conduit à considérer le Romantisme — pris dans son acception la plus large, de M^{me} de Staël au Parnasse — comme le centre, ou, en quelque sorte, le pivot de notre ouvrage.

Comment le Lied a-t-il été traduit ? nous sommes-nous demandé ensuite. Et l'examen de certaines adaptations choisies parmi les plus typiques nous a amené à admettre que la forme des traductions en vers, bien que parfois un peu plus hardie, a passé en somme par les mêmes fluctuations que celle des poésies françaises originales¹.

Nous avons enfin tenté, sans nous dissimuler les difficultés de la tâche et l'insuffisance des résultats, d'examiner l'*utilité des traductions de lieds* pour la libération de notre lyrisme et son orientation vers une poésie intimiste et mélodique qui s'épanouira chez Verlaine et ses disciples symbolistes.

* * *

Tout travail d'érudition n'est pas seulement une « longue patience », c'est une grande leçon de solidarité et de modestie : ce que je dois aux *œuvres*, les notes et l'Index bibliographique à la fin de ce livre le diront en partie. Mais c'est en tête de cette étude que je veux reconnaître mes dettes envers les *personnes* qui m'ont dirigé, soutenu ou secondé pendant des années.

Comment pourrai-je m'acquitter de celles que j'ai contractées envers mon père, M. Henri Duméril, Professeur honoraire à la Faculté des Lettres de Toulouse, à qui je dois non seulement l'idée première de cette étude et maintes utiles indications, mais l'habitude même du travail méthodique et de la recherche désintéressée ; envers

1. Ce travail de recensement historique et d'appréciation des poésies traduites a été esquissé dans la présente étude, et développé par nous dans un deuxième volume : *Lieds et ballades germaniques traduits en vers français. Essai de bibliographie critique* (1933).

M. Fernand Baldensperger, Professeur de Littérature Comparée à la Sorbonne, pour l'inlassable cordialité avec laquelle il m'a toujours prodigué les conseils les plus précieux ; envers M. Henri Lichtenberger, Professeur de Langue et Littérature allemandes à la Sorbonne, dont l'affable bienveillance envers son ancien élève ne s'est jamais démentie depuis plus de vingt ans ?

Le présent ouvrage doit aussi une foule de renseignements bibliographiques à M. Giraud-Mangin, Conservateur de la Bibliothèque municipale de Nantes, dont l'érudition et les précieuses collections ont toujours été à ma disposition ; à Mesdames Anglès, Bibliothécaire à la Bibliothèque Nationale, et Totéms, de Paris ; à M. Prod'homme, Bibliothécaire de l'Opéra ; à mon collègue et ami, M. Léon Legras, spécialiste de la poésie française au XIX^e siècle.

M^{lle} Taufstein, étudiante à Bruxelles, MM. François Clerc, étudiant à Genève et Gérard Hentschel, à Berlin, ont enfin bien voulu effectuer pour moi certaines recherches ou vérifications minutieuses dans les bibliothèques de leurs capitales respectives.

Que celles et ceux qui ont été, à des titres divers, mes collaborateurs permanents ou occasionnels, et qu'il m'est impossible de tous énumérer, trouvent ici l'expression de ma bien cordiale reconnaissance !

Nantes, Septembre 1933.

PREMIÈRE PARTIE

LA TRADUCTION EN VERS ET LE LIED

(Introduction Théorique)

CHAPITRE PREMIER

BUT ET AVANTAGES DE LA TRADUCTION POÉTIQUE

Les chefs-d'œuvre étrangers, sources de renouvellement artistique pour les peuples. — Assimilation immédiate et relativement aisée des productions plastiques et musicales. — Obstacles qui s'opposent à l'importation des ouvrages littéraires : impossibilité de les comprendre sans traduction. — Transposition particulièrement difficile de la poésie, de par le rôle essentiel joué par la forme.

Deux opinions contradictoires : faut-il sacrifier les idées ou la versification ? — Pour et contre l'adaptation en vers, du XVIII^e siècle à nos jours. — La version idéale selon Novalis. — La traduction poétique ne peut viser qu'à une similitude d'impression.

Sous peine de s'immobiliser et de tomber dans une léthargie qui pourrait devenir mortelle, le génie artistique d'un peuple doit parfois demander à des milieux éloignés dans le temps ou dans l'espace des impulsions — *Anregungen* —, des inspirations inédites. Pousés par le besoin de se renouveler, de se rajeunir, les artistes — poètes, musiciens, sculpteurs — se tournent alors tantôt vers le passé national — comme l'Allemagne du *Sturm und Drang* évoquant un Moyen âge gothique et une Germanie de convention —, tantôt vers une civilisation étrangère proche ou éloignée, telle l'Europe de la Renaissance, saisie de passion pour l'Antiquité, ou la France du XVIII^e siècle, éprise de la littérature anglaise ¹.

Mais est-il possible de comprendre et d'apprécier immédiatement une œuvre d'art étrangère ? Les statues, les mélodies, les poésies d'un autre peuple peuvent-elles être goûtées sans une éducation préalable de l'œil ou de l'oreille ? — Il est clair que, pour chaque branche de l'activité artistique, les données du problème sont différentes. Les œuvres plastiques s'échangent avec la plus grande facilité : il suffit que le développement artistique des divers pays en question soit parvenu à peu près au même point. Tel tableau

1. Cf. F. Baldensperger, *La Littérature* (Flammarion 1919) Ch. III. (*Le recours au passé national*) et IV. (*L'appel à l'étranger*).

Le lied allemand.

de Holbein, telle statue grecque pourront émouvoir un Français du XX^e siècle sans qu'il ait été préparé à les contempler : un rapport si clair, si direct unit le signe à la chose signifiée que la forme fait comprendre immédiatement l'idée.

Transplanter une œuvre musicale est déjà bien moins aisé. Certes, une cadence lente ou alerte donne à un morceau un caractère grave ou joyeux, ressenti par n'importe quel auditeur. Mais la mélodie et surtout l'harmonie présentent des différences essentielles suivant les pays et les époques. La musique d'Extrême-Orient nous paraît cacophonique et les œuvres les plus goûtées de nos compositeurs modernes blesseraient les oreilles de nos grands-parents. En effet, les moyens d'expression de la musique ne traduisent que d'une manière fort indirecte les sentiments du compositeur. Celui-ci, abstraction faite du rythme, utilise comme signes des rapports conventionnels de sons qui peuvent varier beaucoup avec le temps et le milieu. Une certaine éducation est donc nécessaire pour percevoir le sens des mélodies et des accords et pour en goûter le charme. Mais, cette réserve faite, on peut affirmer que tout Européen, avec un minimum d'éducation, peut apprécier la musique étrangère à peu près autant que les œuvres de ses compatriotes : comme pour les arts plastiques, les sensations et les sentiments qui sont à la base du plaisir esthétique peuvent se communiquer au delà des frontières.

Si le dessin est une écriture en général facile à comprendre, la musique est bien un langage international, exprimant les émotions fondamentales du cœur humain. Ainsi, un tableau de Gainsborough, un concerto de Schumann pourront plaire à un Français cultivé, mais comment l'intéresser à une œuvre de Shelley ou de Goethe ? Elle restera pour lui lettre close s'il ne connaît que sa propre langue. Pour la poésie, en effet, la question est tout autre. Il entre bien dans cet art, comme dans la musique, des éléments de rythme ou d'harmonie imitative qu'une oreille exercée pourrait interpréter même dans un poème de langue inconnue — non sans courir d'ailleurs le risque de se tromper grossièrement ¹. Cependant l'expression la

1. Cf. les très fines observations de M. Ch. Bally : *Le langage et la vie* (Payot 1926) sur la phonétique expressive : « les impressions que nous recevons en entendant une langue étrangère, sans même la comprendre, proviennent en grande partie d'une comparaison faite inconsciemment avec le système phonétique de notre propre langue, et les sentiments agréables ou désagréables que nous en retirons tiennent à cette cause ; celui qui parle cette langue n'éprouve en général rien de semblable, et ses impressions acoustiques sont d'une tout autre nature ». (p. 116)

plus précise de la pensée, les mots groupés en phrases, lui échapperaient toujours. Le poète étranger peut bien avoir des idées et des sentiments analogues aux nôtres, la manière dont il les traduit n'en reste pas moins incompréhensible : la pensée du littérateur ne peut franchir les frontières linguistiques de sa patrie. Seule, la connaissance approfondie de la langue qu'il écrit permettra aux étrangers d'en comprendre les signes mystérieux et de goûter les charmes de sa poésie.

Mais comment faire partager à l'immense majorité des hommes — celle qui ignore la langue du poète — l'émotion que dégage l'œuvre étrangère ? « Rien n'est plus facile, dira-t-on peut-être. Il suffit de transposer les signes inconnus en signes familiers, en d'autres termes, de *traduire* la poésie en français ». De fait, érudits et poètes ont de tout temps essayé d'importer chez eux les œuvres littéraires des autres nations comme on importe la sculpture ou la musique. Tâche noble et féconde, mais, hélas, fort ardue, car elle se heurte à un dilemme auquel il paraît impossible d'échapper.

Rendre en français les *idées* d'une phrase étrangère quelconque paraît facile, car les sons et la cadence de l'original importent peu, pourvu que la pensée passe avec toutes ses nuances dans notre langue. Mais, pour les vers, la question est toute différente. Le poète revêt sa pensée de la magique parure du rythme et des sons : le mot n'est plus pour lui la simple expression d'un concept, c'est en outre un « temps » de sa mesure, une note de sa mélodie. Même sans traduire, il suffit de changer l'ordre des mots d'une phrase poétique — comme celui des notes d'un air — pour en détruire la puissance d'évocation, les idées garderaient-elles la même clarté.

Comment toucher aux vers de Baudelaire :

Mon enfant, ma sœur,
Songe à la douceur,
D'aller là-bas vivre ensemble...

sans leur ôter de leur allégresse intime, de leur nostalgie ?
Comment modifier le cri de Gretchen :

Ach neige, du schmerzensreiche,
Dein Antlitz gnädig meiner Not !

sans laisser évaporer le sentiment d'infinie lassitude et de secrète angoisse qu'il recèle ?

Comme l'a dit en excellents termes Paul Stapfer, « la valeur de la forme est inappréciable, elle réside dans une certaine combinaison de sons qui ne saurait subir la moindre modification sans une altération profonde de l'effet produit, et qui ne peut évidemment pas subsister telle quelle en passant d'une langue à une autre »¹.

L'idée pourra bien être traduite dans un idiome étranger, mais il lui faudra changer de parure, au risque de dénaturer ou même de détruire la musique et le rythme des vocables qui la revêtent. Que faire, si l'unique mot français correspondant au terme étranger poétique est plat et banal, si, tel une pièce de menue monnaie à l'effigie usée, il a perdu toute puissance d'évocation ?²

Une traduction en prose courante peut bien renfermer toutes les idées de l'original, la *forme*, essentielle à l'œuvre d'art, n'en est pas moins sacrifiée au *fond* : à qui demande une reproduction de la Vénus de Milo, nous donnons une plate description du chef-d'œuvre ! Essayons au contraire de reproduire la forme poétique étrangère ; cette imitation sera nécessairement très approximative ; elle ne pourra résulter en effet que d'une transposition du rythme et de la mélodie. Elle aussi sacrifiera certaines nuances de l'original, car l'expression la plus exacte musicalement pourra trahir la pensée du poète étranger. Ainsi, la fidélité à la forme peut entraîner l'infidélité au fond et inversement. Suivant leur tempérament, les traducteurs choisissent celui des deux maux qui leur paraît le moindre. Plus intellectuels, plus attachés à la description logique et plastique, ils exigent une traduction exacte, dût-elle être prosaïque. Plus sensibles à la musicalité du vers, ils sacrifieront l'exactitude d'une bonne version à la transposition mélodique de la poésie étrangère. De là, deux opinions antagonistes chez les traducteurs et chez leurs critiques³.

1. Paul Stapfer. *Les Tragédies romaines de Shakespeare*. (détaché de *Shakespeare et l'Antiquité*. Fischbacher 1881). Avant-propos.

2. Nous ne parlons pas des termes qui n'ont pas d'équivalent dans la langue étrangère : « there are certain words in every language which but imperfectly correspond to any of the words of other languages » (Dr George Campbell, *Preliminary Dissertations to a new Translation of the Gospels*. Cité par Tytler : *Essay on the principles of Translation*, rééd. London. Dent. p. 12). Cette difficulté n'est, en effet, pas particulière à la poésie.

3. Nous laissons naturellement de côté ceux qui s'avouent vaincus d'avance et nient avec Shelley la possibilité de traduire d'aucune manière les poètes : « Aussi toute traduction est-elle vaine : il serait aussi sage de jeter une violette dans un creuset pour découvrir le principe de sa couleur et de son parfum que de chercher à transporter d'une langue dans une autre la création d'un poète. Une plante doit renaître de sa graine, ou elle ne portera pas de fleur. Ainsi l'a ordonné la malédiction de Babel ». *A Defence of Poetry* dans *Essays* (Scott Library), pp. 7-8.

« C'est encore un débat parmi les gens de lettres, si les Poètes doivent être traduits en prose ou en vers »¹, écrivait en 1772 Rochefort dans la préface de sa traduction poétique d'Homère. C'était « encore » un débat au XVIII^e siècle ; et la question est toujours discutée sans jamais avoir été tranchée. La polémique de Rochefort contre l'abbé Desfontaines, de Clément contre Delille au XVIII^e siècle ; celle de Scherer contre Marc-Monnier, au XIX^e ; celle de Gustave Lanson contre Léon Morel, il y a quelques années, sont des épisodes de cette lutte séculaire entre les esprits exacts et scientifiques et les imaginations poétiques et musicales. Le principal argument invoqué par les deux partis est le même : la fidélité. Tous s'accordent pour considérer l'exactitude comme la qualité essentielle du traducteur, mais tous n'attribuent pas le même sens à ce terme. De quelle fidélité s'agit-il ? La réponse dépend de ce que le critique regarde comme l'essence même de la poésie. C'est là le nœud de la question.

La traduction en vers ne peut rendre exactement l'original, aussi est-elle condamnée par l'abbé Desfontaines : « la versification ne pouvant être copiée par la versification, à cause de la contrainte où elle met le copiste, les vers doivent être exclus des traductions en faveur de la prose, qui a l'avantage de rendre fidèlement tout ce qu'une belle Poésie renferme, sans rien ajouter ni omettre, si ce n'est quelques mots »². *Tout ce qu'une poésie renferme....* sauf sa poésie : celle-ci ne compte-t-elle pour rien ?

Clément a beau détester Delille et les médiocres traductions en vers d'œuvres antiques qui foisonnaient au XVIII^e siècle, il ne peut s'empêcher de reconnaître que « les traductions en prose des Poètes peuvent en rendre à peu près le sens ; mais elles ne rendent ni le génie, ni l'esprit, ni l'harmonie ». Comment peut-il alors écrire plus loin : « Les Traductions en vers n'ont pas même l'avantage des traductions en prose ; puisqu'elles sont trop infidèles pour secourir ceux qui n'ont pas assez d'intelligence dans les langues ; et qu'elles ne peuvent donner une idée juste d'un Poète. Pour bien traduire un Poète en vers, il faudrait avoir plus de génie que lui, soit pour relever ses endroits foibles, et couvrir ses défauts, soit pour l'égaliser dans ses beautés, en maniant une langue toute diffé-

1. *L'Iliade d'Homère*, traduction en vers de Rochefort. Paris 1772 (Préface, p. 45).

2. Abbé Desfontaines, *Observations*, T. XVI : Cité et combattu par Rochefort, dans la Préface de sa traduction en vers de l'*Iliade* (1772), p. 45.

rente de la sienne, et presque toujours moins heureuse. Or, qui peut se vanter d'avoir plus de génie qu'Homère, Horace et Virgile ? »¹.

Au XIX^e siècle, les traductions en vers des poètes étrangers modernes se heurteront souvent à ce même reproche d'infidélité. C'est Dussault, le vieux critique des *Débats*, qui dénie aux poètes-traducteurs tout génie et toute originalité — en même temps que toute exactitude². C'est — pour citer une opinion analogue prise au hasard — Charles Grandmougin³ : « Nous aimons mieux une traduction en prose fidèle qu'un vers trop libre... les poètes étrangers nous apparaissent ainsi avec leur vraie couleur et leur caractère réel ». Le critique se contente ici d'exprimer son goût personnel. Edmond Scherer analyse au contraire avec finesse les raisons de ses préférences : « La traduction en prose des poètes étrangers — écrit-il à Marc-Monnier à propos des *Étrangères* d'Amiel — est peut-être plus propre en somme à les faire connaître que la traduction en vers. Cela se comprend : la traduction en prose n'a pas d'autre prétention que de rendre les idées de l'original, tandis que la traduction en vers se fait fort d'en rendre la forme, la poésie et sacrifie infailliblement à cette tentative une partie de la fidélité qu'elle doit à la pensée de l'auteur »⁴.

M. Lanson formulera les mêmes griefs, en termes beaucoup plus tranchants, à propos de la belle traduction poétique de Tennyson par Léon Morel : « Si à la trahison de la langue nous ajoutons la trahison des vers, il faut nécessairement que l'originalité ou personnelle ou nationale de l'œuvre soit atteinte non pas une fois, mais deux fois. Comment empêcher cet alexandrin de traîner à nos oreilles une mélodie connue ou de porter dans son accent et ses coupes une partie de la tradition française ? »⁵

1. Clément. *Nouvelles observations critiques* etc. Amsterdam (Paris), 1772, Art. II, p. 133.

Ouvrage extrêmement intéressant qui examine sous tous ses aspects la question de la traduction des poètes et soutient la cause de l'imitation contre celle de la version exacte, attitude bien caractéristique de son époque.

2. Dussault. *Journ. des Débats*, 27 juin 1808.

3. *Les Poètes lyriques de l'Autriche ; à propos d'un livre récent* — *Rev. littér. et artistique*, août 1886, p. 528.

4. Scherer. *Études sur la littérature contemporaine*, 1886. Tome V, p. 324.

5. Opinion de Gustave Lanson citée par Léon Morel dans l'*Avant-propos* (p. IX) de *Poèmes divers d'Alfred Tennyson*, trad. en vers français, 1899.

M. Ralph Rederich Schropp (Avant-propos de sa traduction du *Faust* de Goethe, p. VI, Perrin, 1905) écrit de même : « La versification ne permet jamais qu'une adaptation très superficielle du texte de l'œuvre. Il n'est possible, en vers, que d'en rendre le sens plus ou moins exactement, par suite de l'obligation que cette forme

Traître le traducteur en prose, deux fois traître le poète-traducteur ! Le jugement est trop général et trop sévère pour que la traduction poétique se sente beaucoup plus atteinte que n'importe quel autre genre de traduction.

Goethe avait montré plus de discernement dans *Dichtung und Wahrheit*, quand il analysait l'essence de la poésie pour conclure d'ailleurs dans un sens inattendu :

« Honneur sans doute au rythme et à la rime, caractères primitifs et essentiels de la poésie. Mais ce qu'il y a de plus important, de fondamental, ce qui produit l'impression la plus profonde, ce qui agit avec le plus d'efficacité sur notre moral dans une œuvre poétique, c'est ce qui reste du poète dans une traduction en prose ; car cela seul est la valeur réelle de l'étoffe dans sa pureté, dans sa perfection. Un ornement éblouissant nous fait souvent croire à un mérite réel quand il ne s'y trouve pas et ne le dérobe pas moins souvent à notre vue quand il s'y trouve : aussi, lors de mes premières études, préférerais-je la traduction en prose »... ¹

Peu importe la conclusion de Goethe — laquelle n'a du reste, à notre avis, qu'une valeur pédagogique ; deux idées capitales se dégagent de cette citation : le traducteur, incapable de reproduire fidèlement *tout* l'original, doit s'attacher à en conserver l'essentiel. Or, l'élément fondamental de la poésie, c'est l'*idée*.

impose de sacrifier aux exigences que requièrent la beauté et la correction des vers, la précision du texte. Dans cette forme de traduction le mérite et l'habileté du versificateur peuvent être admirés ou critiqués, mais non pas son savoir comme traducteur fidèle ».

1. *Dichtung und Wahrheit*, liv. VI, Cité par L. E. Hallberg, *Mém. de l'Acad. des Sciences de Toulouse*, 1897, p. 129.

Cité également par Gérard de Nerval (Introd. à la trad. de *Faust*, C. Lévy, p. 24).

— Dans son introd. à la traduction de *Faust*, (Perrin, 1905) Ralph Rederich Schropp rapporte en ces termes le témoignage de Goethe : « Goethe, lui, désirait lire en prose la traduction d'un poème. Par là, disait-il, bien mieux qu'en vers, on peut s'assurer si l'auteur traduit a des idées, ou si rimer est son unique talent ». (*Avant-propos du traducteur*, p. VI). Schropp, en résumant ainsi la pensée de Goethe, exprime bien la même opinion que nous : le point de vue de Goethe est ici *pédagogique*, il s'agit de s'assurer des connaissances du traducteur. Il faut aussi se rappeler quelle était la valeur de maintes traductions allemandes en vers de la fin du XVIII^e siècle.

On peut rapprocher de la parole de Goethe l'article de Roger de Goëy (*De la traduction dans ses rapports avec la critique littéraire. Rev. de l'Ens. des L. Viv.*, 1895-96, p. 403 sqq) ; celui-ci conclut que la forme est transitoire et que la traduction, dégageant l'œuvre de cette forme, « fait ressortir ce que le fond possède de parfait ou de defectueux ». Elle peut donc servir de critérium (p. 460). C'est exactement, nous semble-t-il, le point de vue du poète allemand — *critique et intellectua-*

Gœthe nous donne ici le résumé de toutes les opinions que nous venons de citer : il parle en classique, en intellectualiste pur, comme les autres partisans de la traduction en prose qui attachent plus d'importance aux pensées ou aux images du poème qu'à sa *forme* musicale.

*
* *

Pour être exacts, traduisons en prose, avons-nous entendu répéter. Dans le camp adverse, ce même argument de fidélité va être invoqué en faveur des traductions en vers. Mais ici l'exactitude est d'un autre ordre : la conformité à l'*esprit* du texte, à sa tonalité générale sera préférée à l'asservissement aveugle à sa *lettre*, à la reproduction minutieuse de tous ses détails.

« Je ne dirai point, écrit Rochefort, comme M. de La Motte, que pour traduire un poète, il ne s'agit point d'en compter les mots (car l'effet d'une phrase poétique dépend souvent de sa longueur ou de sa brièveté), mais que le plus important et le plus difficile est d'en bien saisir l'esprit. Or je n'entends pas saisir l'esprit d'un auteur, embrasser avec l'idée principale toutes les idées accessoires, qui sont de leur nature variables et mobiles ; j'entends saisir le point de vue où l'auteur était placé quand il composait, s'échauffer du feu dont il était animé, et employer alors, d'une manière libre et hardie, les ressources de la langue dont on se sert » ¹. Et Rochefort de retourner audacieusement, contre les partisans de la traduction en prose, leur reproche d'infidélité :

« Je me conduis comme un Peintre qui, dessinant dans la campagne un chêne antique, ne s'attache qu'à la beauté des masses, sans se piquer ridiculement de peindre en détail son feuillage immense. D'ailleurs, dans quelle traduction en prose ne voit-on pas des infidélités de cette nature ? La fidelle Madame Dacier en est remplie ; l'abbé Desfontaines en est lui-même un exemple, et il en prévient le reproche en admettant qu'on peut changer *quelques*

liste, non esthétique. Gœthe — probablement inspiré par le fragment de Novalis sur la traduction, (v. pl. I, p. 15) et par son admiration pour les travaux de Voss et de von Hammer —, a développé d'ailleurs dans une note du *Divan* (*Werke*, éd. Heinemann t. IV. p. 471-sqq) des idées bien plus larges sur la traduction des poètes : il estime toujours la traduction documentaire, en prose simple (*schlichtprosaïsch*), mais admet et admire aussi la bonne adaptation poétique qui tend à germaniser (*eindeutschen*) l'œuvre d'art étrangère. Ce qui lui répugne, c'est la parodie, le travestissement à la Delille.

1. Rochefort, *loc. cit.*, pp. 47-48.

mots dans les traductions en prose ¹. Or, je demande jusqu'où cette permission peut être étendue ? Qui de la prose, ou de la poésie, doit jouir plutôt de ce privilège, et laquelle des deux est le plus en état de compenser cette infidélité ? »

Dans les préfaces des traductions poétiques, le mot de *fidélité* reviendra sans cesse comme un leit-motiv.

C'est « l'auteur des *Soirées helvétiques* » qui dit en termes catégoriques : « Le plus sûr moyen de rendre une traduction infidèle, est de vouloir la rendre trop littérale. C'est l'esprit et jamais les mots de l'auteur que l'on demande. Dans les ouvrages purement agréables, il n'y a de vrai contre-sens qu'une pensée fausse, d'après le caractère et la situation de l'original » ².

C'est, à l'aube du Romantisme, Stapfer qui s'exprime en ces termes à propos des parties lyriques de *Faust* : « Ici je n'eusse pu me permettre la prose sans manquer au premier des devoirs d'un traducteur, la fidélité » ³. C'est Hébert, autre traducteur de *Faust*, qui dit s'être attaché « à rendre avec la plus scrupuleuse probité le sens tel qu'il a jailli de son cerveau (de Goethe), en transposant, d'une langue dans une autre, la sublimité olympienne du texte et sa sauvage virilité. On ne pouvait donc hésiter sur la forme à employer. Aucune prose ne saurait avoir l'allure de la langue poétique du modèle qu'on s'était proposé » ⁴.

Lors de la deuxième floraison de traductions en vers sous le Second Empire, Poupart de Wilde taxera lui aussi d'infidélité les adaptations en prose de *Faust*, sans se dissimuler les difficultés presque insurmontables de la tâche entreprise par le poète-traducteur : « La traduction en vers d'un poète est la seule qui puisse aspirer à la fidélité sous tous les rapports. Mais cette fidélité ne sera jamais complète, attendu qu'aucune langue ne peut se calquer sur une autre. A force de travail et de souplesse on s'en rapproche plus ou moins, voilà tout. L'esprit, sous ce rapport, a un avantage sur la langue et peut serrer de plus près un autre esprit dont il s'est inspiré ; il peut même l'étreindre, comme un jeune enfant étreint

1. Desfontaines. *Observations*. Tome XVI : « la liberté de traduction s'étend jusques à adoucir, transporter et même supprimer certaines idées accessoires qui n'ont aucun agrément en français ».

2. *Discours préliminaire* à une traduction (en prose) de Catulle, Tibulle et Gallus, par l'auteur des « *Soirées helvétiques* » (M^{rs}. Masson de Pezay). Paris, An IV, p. 10.

3. *Faust* (1825). Avertissement du traducteur, Albert S***.

4. L. Hébert. *Faust et Marguerite*, etc. Paris, 1905.

sa mère dans ses petits bras passionnés, mais débiles et trop courts » ¹.

André Theuriet, dans son magistral plaidoyer en faveur de la traduction poétique, insistera sur cette parenté spirituelle indispensable. Invoquant l'autorité de Montaigne, il reconnaît que tout traducteur doit posséder à la fois « une vive intelligence du texte et une sorte d'intuition, de divination des sentimens qui animaient l'auteur du morceau qu'il traduit ». Mais il ajoute : pour traduire un poète, la seconde qualité devient la principale. « Il faut qu'il y ait, entre le poète et son interprète, une intimité profonde, une sorte de mariage de sentimens et de pensées. C'est là, et non dans la différence de rythme et de sonorité, qu'est la difficulté capitale » ².

Traduire en vers ? — Très bien, nous dira-t-on ; mais comment mettre en pratique ce conseil ? Littré, dans le compte-rendu d'une traduction d'Eschyle ³, a montré comment la fidélité formelle des vers doit être superposée à l'exactitude littérale de la traduction en prose. Cette analyse si pénétrante des deux aspects de l'adaptation poétique mérite d'être citée en entier :

« Plus le modèle est soigné dans son style, plus l'obligation de traduire fidèlement est étroite, et jamais elle ne l'est plus que lorsqu'il s'agit de traduire un poète en vers.

« La traduction en prose fait, par cela seul, abandon du rythme et de la couleur et dès lors la fidélité devient tout à fait illusoire. Mais il faut que le traducteur en vers aborde toutes les difficultés de son modèle : les intentions du poète, l'éclat du style, la hardiesse des métaphores, le mouvement, le pouvoir d'un mot mis en sa place, tout doit être senti, pesé, examiné, tout doit être l'objet d'un minutieux travail. Il ne suffit pas que la pensée soit rendue, qu'une expression exacte reproduise l'expression du modèle ; le traducteur n'a encore accompli qu'une partie de sa tâche, il n'a, pour ainsi dire, exécuté que la reproduction matérielle, qu'un calque fidèle de son original ; il faut maintenant y souffler la vie et la poésie ⁴, il faut

1. Poupart de Wilde. *Faust* de Goëthe, traduction nouvelle en vers (1863). Avertissement du traducteur.

2. *Sur la traduction des poètes, à propos de quelques nouvelles tentatives*. *Rev. des Deux Mondes*, 1^{er} février 1877, p. 674, sqq.

3. *Le National* (1^{er} avril 1837). Article sur *Les Choéphores*, traduction d'Eschyle en vers français par J. J. Puech, Professeur agrégé de l'Université au Collège royal de Saint-Louis. (Reproduit dans Littré. *Littérature et histoire*, 2^e éd. 1877, pp. 146-147).

4. Sir John Denham disait de même (*Preface to the second book of Virgil's Æneid*)...

que toutes les traces du mot-à-mot s'effacent, et que la traduction, parée des couleurs étrangères qu'elle emprunte à son modèle, se meuve d'une allure libre et élégante. Là est la grande difficulté d'une traduction exacte ; car si, en dernier résultat, la véritable fidélité est de produire le même effet que l'original, et s'il peut arriver que cet effet soit détruit par un asservissement trop grand aux formes d'une langue étrangère, il se présente quelques points délicats où le traducteur doit être assez sûr de son tact pour acheter une fidélité réelle au prix d'une inexactitude apparente ». Et Theuriet, critiquant les tentatives de traductions « équirhythmiques » d'Amiel, insistera sur les dangers de cette trop grande exactitude formelle : « Ce serait s'abuser et faire fausse route que de chercher, dans les traductions en vers, à rendre par des sons et des mesures identiques, les qualités d'un poème qu'on traduit. Il faut demander à une traduction, non d'avoir l'exactitude matérielle d'une bonne photographie, mais la fidélité et les qualités d'exécution d'une bonne gravure. On doit chercher avant tout à donner au lecteur une impression analogue à celle que produirait sur son esprit le texte original, s'il pouvait le comprendre » ¹.

Être *en apparence* moins exact, pour être *au fond* plus fidèle, n'est-ce point là ce que nous disait déjà Rochefort ? Et bien des années plus tard, Léon Morel, répondant aux critiques de Gustave Lanson, confrontera ces deux types d'exactitude et reprendra les arguments de Littré pour défendre la traduction poétique ² :

« Il est bien certain — dit-il des adaptations en vers — que ce mode d'interprétation d'un texte poétique est condamné à une inexactitude plus grande, à certains égards, que celle d'une traduction en prose. Mais n'y a-t-il pas un autre aspect de la question qui doive nous amener à conclure à une fidélité plus grande de la traduction en vers ? Celle-ci sera parfois contrainte d'altérer et d'affaiblir l'expression qu'a donnée le maître à sa pensée. Mais l'autre, en supprimant à peu près complètement la forme artistique dont ses pensées ont été revêtues par le poète, ne commet-elle pas la plus grave de toutes les infidélités ³ ? Sans doute, il est des écrivains dont les

« it is not his business alone to translate language into language, but poesie into poesie ; and poesie is of so subtle a spirit, that in pouring out of one language into another, it will all evaporate ; and if a new spirit is not added in the transfusion, there will remain nothing but a *caput mortuum* ». Cité par A. F. Tytler *Op. cit.* p. 35.

1. A. Theuriet, *loc. cit.*

2. Léon Morel, *loc. cit.*

3. Paul Stapfer disait de même que, dans la traduction d'un poète, le plus grave

mérites peuvent être suffisamment reproduits par une simple transposition, dans un langage quelconque, de leurs pensées et de leurs images. Mais combien d'autres cas où cette décantation laissera évaporer la seule chose précieuse, l'arome caractéristique de la liqueur ! Cela est vrai même de quelques poètes chez qui l'on s'accorde à reconnaître une prédominance de la raison sur l'imagination... La chose apparaîtra avec plus d'évidence encore si nous en venons à ces poètes chez qui la forme traduit de vives émotions ou de fortes sensations par des mots qui doivent toute leur valeur expressive à la façon dont le génie de l'écrivain les a combinés »¹. Ces poètes, pouvons-nous ajouter, sont les lyriques, et, au premier rang, les auteurs de lieds comme Heine ou Goëthe...

*
* *

Nous avons donné la parole aux partisans de la prose et aux défenseurs des vers. Pour les uns — comme pour Goëthe — *ce qu'il y a de fondamental dans une œuvre poétique, c'est ce qui reste du poète dans une traduction en prose* — c'est-à-dire l'idée, celle-ci étant l'étoffe précieuse, alors que la forme est une simple broderie. Les autres estiment au contraire que « *le sens d'un vers n'en fait pas la poésie ; la poésie est dans le style ;* du sens à l'expression il y a aussi loin que de l'homme mort à l'homme vivant »². Les deux points de vue paraissent irréductibles. Ils se fondent en effet, nous l'avons dit, sur des conceptions absolument opposées de la poésie. Comment concilier réalistes et idéalistes, Classiques et Romantiques, Parnassiens et Symbolistes ? L'antagonisme est ici de même ordre.

Pour toute œuvre d'art, pour toute poésie — originale ou traduite — l'idéal réside dans l'équilibre absolu du fond et de la forme : c'est l'idée parfaite sous un vêtement parfait. Or, le traducteur en prose peut-il prétendre à cette perfection ? — Assurément non ; il ne la cherche même pas, puisqu'il sacrifie d'emblée la moitié de l'idéal — la forme — qu'il juge inutile et gênante. Le poète tra-

contre-sens consiste à altérer la *forme* de l'œuvre en la traduisant en prose (*Les tragédies romaines de Shakespeare, Avant-propos*). Cf. aussi sa *Préface* de la *Traduction de Faust* (p. LI, sqq).

1. Morel cite, comme poète du premier genre, Racine, et, pour la seconde catégorie, Lamartine et Victor Hugo.

2. Poujoulat. *Souvenirs d'histoire et de littérature*, 1868, p. 86.

ducteur, au contraire, ne néglige de parti-pris aucun des deux éléments de l'œuvre d'art : sans renoncer à l'exactitude des idées, il travaille en même temps à en imiter le vêtement. Ses visées sont hautes, et s'il arrive à atteindre l'harmonie idéale du fond et de la forme, ce ne sera d'ordinaire que la durée d'un éclair. On pourra même parfois lui reprocher des chutes lamentables. Mais ne vaut-il pas mieux s'élancer vers un but élevé que de se condamner d'avance à ramper ? Seule, l'adaptation poétique pourra être parfaite ; la traduction prosaïque est condamnée par sa nature même à l'imperfection. C'est ce qui nous paraît également ressortir du très curieux fragment sur la traduction publié dans les œuvres de Novalis¹.

Le poète romantique allemand distingue bien *trois* sortes de traductions, et non pas *deux*. Mais il commence par en mettre une à part et au-dessus des deux autres : c'est la traduction *mythique*, idéal presque inaccessible. « Les traductions mythiques, dit-il, sont les traductions du style le plus élevé. Elles expriment le caractère de l'œuvre d'art individuelle dans toute sa pureté et sa perfection. Elles nous présentent, non l'œuvre d'art réelle, mais son idéal. Il n'en existe pas encore, que je sache, d'exemplaire complet, mais on en découvre des traces indéniables dans l'esprit de maintes critiques ou descriptions d'œuvres d'art... La mythologie des Grecs, ajoute-t-il, traduit ainsi une partie de leur religion nationale. La Madone moderne est un mythe analogue ».

Cette définition et les exemples qui l'illustrent montrent bien que Novalis prend le terme *traduction* dans son acception la plus étendue. Pour lui, *traduire*, c'est *exprimer* : ainsi, la traduction d'un chef-d'œuvre doit en exprimer l'essence, tout comme cette œuvre elle-même rend plus ou moins parfaitement l'idée de l'artiste créateur.

1. Novalis. *Fragmente*. Éd. Hesse, I, p. 16. — Gœthe, dans la curieuse note du *Divan* citée plus haut, a admis la distinction de Novalis, mais l'a exposée en termes moins mystiques. Les trois stades que parcourent les adaptateurs pour se rapprocher de plus en plus de la poésie étrangère sont pour lui : 1^o La traduction *prosaïque* qui nous fait *connaître* l'étranger et peut nous surprendre et nous édifier par la nouveauté ou l'excellence d'idées nouvelles contrastant avec la forme familière (*Häuslichkeit*) qu'elle leur donne (Ex. : la Bible de Luther). 2^o La traduction *parodique* ; presque toujours spirituelle, elle cherche à nous faire partager la *Stimmung* du poète étranger, mais en l'exprimant à la manière de notre pays (Ex. : les adaptations de Delille ou de Wieland). 3^o La traduction la plus parfaite est celle qui tend à s'identifier avec l'original — même au point de vue formel — « Ce genre a suscité d'abord les plus grandes résistances, car pour s'attacher étroitement à son modèle, le traducteur renonce plus ou moins à l'originalité de sa nation. » On voit que Gœthe a renoncé à l'épithète assez obscure (*mythique*) donnée par Novalis au type le plus élevé de traduction.

Qu'il s'agisse d'exprimer pour la première fois l'idée dans la langue du poète original ou de la traduire ensuite dans une langue étrangère, le travail est de même ordre ; jamais, dans les deux cas, l'expression n'est tout à fait adéquate à l'idée, car toute matière est rebelle. L'idéal de la traduction mythique doit donc être le même que celui de toute œuvre d'art originale ; c'est cet équilibre parfait du fond et de la forme dont nous avons parlé, car il faut, d'après Novalis, pour y parvenir, « une tête imbue d'esprit poétique et d'esprit philosophique », c'est-à-dire douée à la fois de qualités d'intuition et d'intelligence, de synthèse et d'analyse. Ainsi pourraient s'expliquer les difficultés que nous avons eues en France à rendre le lied germanique : ce genre de lyrisme est, comme nous le verrons, resté pendant longtemps si étranger à l'esprit de nos poètes que ceux-ci, tout en l'analysant, n'en ont pas eu l'intuition : sa nature profonde leur échappait. Il a fallu des tempéraments exceptionnels, un « inspiré » comme Gérard, une âme alsacienne mystique comme Schuré, pour arriver à réaliser parfois l'union harmonieuse de l'essence du lied et de la forme française.

Quant aux deux autres types de traductions (*grammaticales* et *libres*) — qui sont à peu près les seuls à se présenter dans la pratique, ils correspondent en somme à la traduction prosaïque et à la traduction poétique, — et Novalis, comme Theuriet, préfère nettement cette dernière. Il ne consacre que quelques mots aux traductions *grammaticales*. Ce sont « les traductions dans le sens ordinaire du mot. Elles réclament beaucoup de science, mais seulement des qualités discursives ». Nous pourrions les appeler traductions documentaires ; ce qu'on leur demande, c'est de s'appuyer sur une bonne analyse du texte pour ne rien en oublier et ne pas commettre de contre-sens. Mais le détail fait alors souvent perdre l'ensemble de vue. Bons travaux d'élèves, ces versions demeurent prosaïques, même quand elles sont rimées, car la lettre tue en elles toute poésie. Une traduction en vers, trop soucieuse de l'imitation servile du mètre étranger, peut ainsi, croyons-nous, tomber dans le prosaïsme : telles, certaines traductions d'Amiel, de Pesch, ou quantité d'adaptations de lieds chantés.

C'est, par contre, « aux traductions *libres* qu'appartient, si elles veulent être de bon aloi, l'esprit poétique le plus parfait. Elles tombent facilement dans le travestissement, tels l'*Homère* de Bürger en iambes, l'*Homère* de Pope, les traductions françaises en bloc » : (*sic*). Novalis veut dire ici sans nul doute qu'une traduction poéti-

que est toujours (sauf le cas exceptionnel de la traduction mythique), plus ou moins une *transposition*¹, car le véritable artiste, même quand il traduit, ne peut s'effacer complètement : il a beau interpréter l'œuvre d'un autre, il est forcé, si sa traduction doit être poétique, de l'animer de son propre souffle. Le résultat est une œuvre hybride où se mêlent et se confondent les deux génies. M^{me} Ackermann, dans sa *Coupe du Roi de Thulé*, a ainsi merveilleusement traduit la ballade de Goethe, mais en y insinuant sa philosophie personnelle. On comprend que si le traducteur fait trop pencher la balance de son côté, l'on tombe dans le « travestissement », c'est-à-dire le déguisement de la poésie étrangère : jusqu'au milieu du Romantisme, nous avons régulièrement « déguisé » le lied en ode, en fable ou en romance « troubadour », faute de pouvoir pénétrer l'esprit du poète étranger, de « nous mettre dans sa peau » selon l'expression familière de Theuriet². Le vrai traducteur « libre », dit aussi Novalis, « doit être en réalité l'artiste lui-même pour pouvoir rendre de telle ou telle manière, à son gré, l'idée fondamentale de l'œuvre. Il doit être le poète du poète et pouvoir par conséquent faire parler le poète à la fois d'après ses idées à lui et d'après les siennes. Il existe un rapport analogue entre le génie de l'Humanité et chaque homme pris individuellement ».

Le poète du poète — l'expression est à retenir. Émile Deschamps affirmera de même qu'« un poète doit être traduit par un poète, sous peine d'être méconnaissable »³, et André Theuriet dira, dans l'article que nous avons cité, que « les bons poètes seuls font les bons traducteurs ». C'est aux poètes qu'il appartient de traduire les poètes, répéteront plus tard Poujoulat, puis Sully-Prudhomme et M. André Bellessort. Qui pourra mieux saisir l'esprit d'un poète qu'un autre poète ? Un bon versificateur sera tout au plus capable d'écrire une traduction « grammaticale », pour parler comme Novalis. La traduction artistique, « libre », sera l'œuvre d'un poète : la pièce originale lui fournira le thème de la poésie française à écrire — thème d'autant plus difficile à traiter qu'il sera donné dans tous ses détails. L'invention poétique — la *poiësis* — indispensable à toute

1. L'expression *verändernde Uebersetzung* nous paraît être l'équivalent de « transposition ». Mais aucun adjectif ne correspondant, en français, à ce dernier terme, nous ne pouvons accompagner le substantif « traduction » que de l'épithète « libre », dont le sens est moins précis.

2. *Loc. cit.*, p. 678.

3. Cit. par Delcroix. *Fleurs d'Ouvre-Rhin* (1843). Introd., p. XX. — Cf. Tytler, *op. cit.*, p. III : « None but a poet can translate a poet ».

œuvre d'art, portera sur la récréation des termes capables d'évoquer, par leur mélodie, un état d'âme rappelant celui de l'auteur étranger, et, s'il le faut absolument, sur l'élaboration d'images mieux adaptées à notre langage ¹. La meilleure traduction d'une œuvre étrangère ne sera donc pas une transposition servile ; celle-ci ferait sur nous dans notre langue une impression de platitude et de lourdeur sans nul rapport avec l'effet produit par la poésie originale sur le lecteur étranger. Ce sera une adaptation libre et dégagée, où le poète traducteur exprimera dans sa langue un état d'âme comparable à celui de l'artiste créateur ².

L'antagonisme dont nous avons parlé plus haut est irréductible objectivement, mais nous entrevoyons ici une solution d'un autre ordre : la fidélité que réclament — en se plaçant à des points de vue si différents — les deux partis adverses ne peut exister que dans le domaine du subjectif : l'œuvre d'art et sa traduction pourront être des *objets* très différents — tel un être vivant et son image faite de toile et de couleurs —, mais l'*impression* produite, l'émotion esthétique ressentie en leur présence devront être semblables ³. Ainsi,

1. Ainsi tombe l'objection de Dussault, le critique des *Débats*. D'après lui, le traducteur en vers n'a rien à inventer, or, un des éléments essentiels de la poésie, c'est l'invention : « le poète exclut le traducteur et le traducteur le poète ». A quoi M. H. Duméril avait déjà répondu : « Poète, si nous en croyons l'étymologie, veut dire créateur ; mais pour nous, débiles humains, donner une forme, c'est aussi créer ». (Henri Duméril. *Remerciement aux Jeux-Floraux*, 1901, p. 12). L. Petit de Julleville, plus sagace que Dussault, distingue entre l'imitation qui s'exerce d'une langue à une autre, exercice fort profitable, et celle qui s'en tient aux œuvres de la même langue et qui « est absolument vaine, inutile et stérile... mortelle à toute originalité de la pensée ou du style ». (*Histoire de la littérature française*, VIII, p. 896-897).

2. On pourrait comparer ces rapports entre le poète et son traducteur à ceux du librettiste et du musicien. Un compositeur comme Schumann qui choisit des poèmes *correspondant à son état d'âme* pour en développer les sentiments dans sa mélodie, crée des œuvres autrement sincères et poignantes que le musicien prenant au hasard un libretto pour le traduire tant bien que mal en chant. — Theuriet a essayé (*loc. cit.*, p. 687) de mettre en parallèle une série de poètes étrangers et de poètes français de tempérament analogue et qui, par conséquent, auraient été aptes à les traduire.

3. V. pl. haut., p. 13, les paroles de Theuriet. Cf. aussi G. P. Marsh (*Lectures on the English Language*, 13^e éd., pp. 429-30).

« The true result to be aimed at... is to produce upon the mind of the English reader, so far as possible, the same impression which the original author produced upon the minds of those for whom he wrote... ».

Louis-P. Betz dit de même, à propos des traductions de Heine : « Ist es dem Uebersetzer gelungen, Geist und Stimmung des Originals beizubehalten, so dass das übertragene Lied analog auf Verstand und Gemüt des Fremden einwirkt, so scheint uns der Zweck erfüllt ». (*Heine in Frankreich*, p. 184).

les meilleures traductions de poèmes étrangers seront souvent bien plus indépendantes du texte que des versions médiocres et en apparence plus exactes.

Laquelle de ces deux adaptations nous fait le mieux goûter le lied de Goethe ? Est-ce le couplet du prince de Polignac, analogue à tant d'autres plates traductions « grammaticales » et rimées :

Il était un roi de Thulé
Jusqu'à son dernier jour fidèle
A la coupe d'or ciselé
Qu'en mourant lui donna sa belle^{1...},

ou la strophe « transposée » du vrai, du grand poète, que fut M^{me} Ackermann ?

Au vieux roi de Thulé, sa maîtresse fidèle
Avait fait en mourant don d'une coupe d'or,
Unique souvenir qu'elle lui laissait d'elle,
Cher et dernier trésor...²

Mais la forte personnalité d'un vrai poète ne peut s'effacer complètement — nous objectera-t-on peut-être — et elle déformera toujours trop l'original. Il est facile de répondre avec Novalis que l'imitation parfaite, « mythique », est un idéal presque inaccessible et que dans la pratique le caractère de l'adaptateur transparaît toujours plus ou moins. Mais que vaut-il mieux voir percer sous la traduction d'une œuvre de génie ? Un plat rimeur ou un autre génie, « échauffé du même feu » — selon l'expression de Rochefort ? Quand un artiste interprète l'œuvre musicale d'un maître, il ne peut s'empêcher d'y mêler son propre tempérament. Et pourtant il vaut mieux entendre du Chopin joué par un grand pianiste que par un virtuose dénué de sentiment, ou par un excellent pianola dont le métrostyle permet pourtant de suivre les moindres indications rythmiques du compositeur.

1. Le *Faust* de Goethe, traduit par le prince de Polignac (1859).

2. L. Ackermann. *La Coupe du Roi de Thulé* (*Premières poésies*. Éd. Lemerre p. 17). Nous ne donnons du reste pas, hâtons-nous de le dire, cette transposition poétique — et philosophique — pour une traduction fidèle du type *lied*. Tout ce que nous dirons plus loin de cette forme littéraire prouvera le contraire.

CHAPITRE II

DIFFICULTÉS PARTICULIÈRES A LA TRADUCTION DES POÈTES ALLEMANDS EN VERS FRANÇAIS

Difficultés de la traduction en vers : obstacles accidentels dus au caractère et à l'éducation des deux poètes ; nécessité d'une certaine parenté spirituelle entre l'auteur original et l'adaptateur. — Obstacles permanents : différences fondamentales entre les deux langues. Le français, moderne et analytique ; l'allemand archaïque et synthétique. — Souplesse de la construction allemande ; richesse et concision des particules ; pittoresque des mots allemands et timidité de notre vocabulaire poétique. — Différence des prosodies. — Sévérité de notre métrique. L'indispensable rime, responsable de maintes difficultés et inexactitudes dans nos adaptations en vers. — Le rythme français, réel, mais peu perceptible : nécessité de le respecter dans les poésies chantées.

Malgré les difficultés de la traduction en vers, la proscrire serait injuste. — Noble rôle, réservé au seul traducteur poète : faire entendre, dans la musique de ses vers, un écho de l'âme étrangère.

Des quelques réflexions qui viennent d'être présentées au lecteur, il ressort que la meilleure transposition d'une poésie étrangère sera l'œuvre d'un poète français apparenté par son génie à l'auteur qu'il veut imiter. Si les tempéraments des deux écrivains diffèrent, il faudra au moins que l'état d'âme du traducteur soit très voisin de celui qui inspira l'œuvre originale. La vive imagination du second poète lui permettra de repasser par les émotions de son modèle — pourvu qu'elles ne soient pas incompatibles avec son propre caractère : à certains poètes, tels genres de poésie seront toujours irrémédiablement interdits. De même, certaines époques, dominées par une mode trop exclusive, seront incapables de s'assimiler certaines œuvres étrangères — comme aussi de comprendre telle période de leur propre histoire littéraire. Ainsi s'expliquent les déplorables pauvretés que des poètes de talent ont laissé tomber de leur plume quand ils ont voulu imiter des œuvres répugnant au génie de leur temps¹. A l'aurore de notre Romantisme, le style académique,

1. C'est pourquoi certains critiques, imitant Goethe qui aurait voulu que son *Faust* fût traduit « en vers français du temps de Marot », (Cf. Soret. *Conversations*

surchargé de termes « élevés » et d'images traditionnelles s'opposera ainsi à toute adaptation fidèle des lieds simples et naïfs éclos de l'autre côté du Rhin. Émile Deschamps, en 1828, « traduit » le vers du *Roi de Thulé* :

Und als er kam zu sterben

par :

Et quand l'écuyer sombre en croupe
Vint le prendre ...¹

Vers 1820, R. Dubourg d'Isigny, imitant la fin du *Roi des Aulnes* :

In seinen Armen das Kind war tot

écrivait ces vers dramatiques :

« Reçois-le dans tes bras » — Pauvre enfant ! comme il dort !
Réveille-toi, mon fils, mon fils ! ... Il était mort.²

A ces obstacles que nous qualifierons d'accidentels et qui proviennent du caractère et de la formation des poètes-traducteurs, viennent s'ajouter des difficultés techniques permanentes. Ce sont les différences plus ou moins profondes de grammaire, de vocabulaire et de prosodie³. Or, en ce qui concerne les rapports du français

avec *Gœthe*. Éd. 1923, p. 17), conseillent d'employer un langage archaïque pour les textes étrangers anciens. « We should choose for our translations the dialect of the period when our language was in a stage of development as nearly as possible corresponding to that of the tongue of which we translate ». (P. J. Marsh, *op. cit.*, p. 431).

Mais alors, peut-on se demander, l'œuvre ne produit-elle pas sur nous une impression étrange, tandis que les contemporains la trouvaient toute naturelle ? La question est insoluble : ce qui est pour nous antique semblait neuf aux Anciens, telle cette vieille Bible du temps de la Réformation qui devait paraître neuve dans le drame de Casimir Delavigne, *Une famille au temps de Luther*. (Cité par H. Duméril, *op. cit.*, pp. 29-30).

1. Émile Deschamps, *Le Roi de Thulé. Poésies*, 1841, p. 64.

2. *Poésies* de Richard Dubourg d'Isigny, s. l. n. d., p. 14.

3. Cf. Scherer, (*loc. cit.*, p. 324) :

« Deux choses font obstacle à la traduction en vers. La première, ce sont les différences de grammaire et de vocabulaire qui ne permettent pas de rendre par des correspondants exacts soit les mots, soit les tours de l'original. La seconde, c'est la nature même de la poésie » etc. Remarquons que Scherer, hostile à la traduction poétique, invoque ici contre elle un premier obstacle qui s'oppose aussi bien à la traduction en prose.

et de l'allemand, tous les obstacles semblent avoir été accumulés pour empêcher une traduction aisée et exacte : le français est de type moderne, analytique, l'allemand abonde en tours archaïques et synthétiques ; le français est de souche latine, l'allemand de souche germanique ; enfin, le français possède une versification métrique, l'allemand une prosodie rythmique.

*
* *

Les difficultés parfois insurmontables qui s'opposent au passage d'une langue synthétique à une langue analytique ont été souvent étudiées chez nous à propos de la traduction en français des textes anciens. Que de ressources offre au poète une langue synthétique où, comme en latin, la terminaison de chaque mot indique son rôle exact dans la phrase ! Quelle multiplicité de constructions possibles, répondant aux moindres nuances de la pensée ! Mais comment rendre toutes ces tournures dans un idiome analytique où le rôle du terme est surtout indiqué par sa place dans la phrase ?

Le mot à mot des vers de Virgile

Quum subita incautum dementia cepit amantem
Ignoscenda quidem, scirent si ignoscere Manes...¹

serait inintelligible en français. Or, l'allemand — bien qu'à un degré moindre que le latin — possède cette souplesse de construction qui fait le désespoir de nos traducteurs. L'inversion en particulier permet au poète de faire ressortir n'importe quel mot en le plaçant avant les autres :

Des Lebens dunkle Decke breitete
Die Mutter schon mir um das zarte Haupt...²

Quel avantage pour la poésie allemande — comme pour le latin — que cette faculté de combiner les termes de multiples manières afin de les soumettre au balancement de la phrase ou au rythme des vers !

Heraus in eure Schatten, rege Wipfel
Des alten, heil'gen, dichtbelaubten Haines,
Wie in der Göttin stilles Heiligtum
Tret'ich noch jetzt mit schauerndem Gefühl...³

1. *Géorgiques* IV, vers 487-488.

2. Goethe. *Iphigénie*, Acte II, Sc. I, vers 615-616.

3. *Ibid.*, Acte I, Sc. I, début.

Comment rendre avec grâce en français les phrases latines ou allemandes où le verbe vient après tous les compléments, ou encore les substantifs précédés de tout un cortège d'épithètes accompagnées elles-mêmes de leurs compléments ?

Et gemine auratus taurigo cornua vultu
Eridanus...¹

Die von dem Thon, dem Stein bescheiden aufgestiegen,
Die schöpferische Kunst... (*Schiller: Die Künstler*)

Le génitif saxon, si concis, et d'emploi si universel en poésie, ne correspond à aucune tournure française :

Seines Mundes Lächeln, seiner Augen Gewalt
Und seiner Reden Zauberfluss...

Cri de détresse et d'amour intraduisible ! Impossible de rendre l'impression d'attachement obstiné, d'idée fixe produite par la répétition de ces génitifs.

Et l'emploi des particules qui constitue une supériorité de l'allemand sur le latin et l'égale au grec, quelles ressources il offre au poète ! Mais quel obstacle pour le traducteur, obligé de se rabattre sur les affreux participes présents !

Il est presque inutile de rappeler des vers comme :

Und wiegen und tanzen und singen dich *ein*...
Rauscht ein feuchtes Weib *hervor*...

ou :

Teilt sich die Flut *empor*....

Scherer a bien raison d'écrire : « Le français, analytique et logique à l'excès, se meut lourdement et lentement, traînant après lui toute une queue d'explicatifs là où l'allemand est plus concis, par conséquent aussi plus lyrique »².

De cette différence de brièveté résulte un inconvénient fort grave pour la traduction poétique : comment faire entrer toutes les idées

1. *Géorgiques* IV, v. 311-312.

2. Scherer, *loc. cit.*, p. 330. Kolbe (*Ueber den Wortreichtum der deutschen u. der französischen Sprache*, etc.) T. II, p. 114, cite comme exemple la traduction de l'ode d'Horace « *Ad Romanos* ». Le texte latin a 199 mots, la traduction allemande 226, la traduction française, 362. Rappelons-nous les mots composés allemands intraduisibles chez nous par un seul vocable.

d'un vers allemand dans un vers français de longueur analogue ? Le traducteur se heurtera aux obstacles signalés déjà par Clément aux imitateurs de poésies latines :

« Si vous mettez deux vers français pour un vers latin, vous devenez traînant. Si vous n'en mettez qu'un, surtout dans les images, vous estropiez votre modèle. Double écueil, où il est presque impossible de ne pas tomber à tout moment » ¹.

L'allemand — archaïque et synthétique — est aussi bien moins évolué que le français au point de vue du vocabulaire. Nous possédons un langage poétique, des termes dits « académiques », distincts de la langue courante. Beaucoup de nos expressions, affaiblies par un long usage ou rejetées par une sélection sévère, nous paraissent d'une platitude, d'une trivialité incompatibles avec le sentiment poétique. Dans tout le rameau allemand, rattaché directement à la souche germanique primitive, circule au contraire encore une sève vigoureuse : le pittoresque des expressions même familières ne s'est pas affaibli autant qu'en français. L'allemand conserve ainsi une partie des qualités que Clément reconnaissait aux langues anciennes :

« Les plus grandes difficultés de traduire en vers français naissent sans contredit de la différence des langues. Les anciens, ayant les mœurs beaucoup plus poétiques que nous, leur langue devait aussi être plus poétique que la nôtre » ².

Loin de nous la pensée que les mœurs d'une Allemagne caporalisée et industrialisée soient plus poétiques que les nôtres ! Mais cette Allemagne a conservé un langage plus près de la nature ³, celui de l'Allemagne des Classiques, de ce pays du Sud champêtre et pittoresque célébré comme une Arcadie par nos Romantiques :

« Terre des simples cœurs, ô naïve patrie
De la grave science et de la rêverie...
Vallon mystérieux où les fleurs et les femmes
Ont les plus doux parfums et les plus vierges âmes » ⁴.

M. L. Ducros a pu ainsi écrire dans sa thèse sur H. Heine :

1. Clément, *op. cit.*, p. 147.

2. Clément, *op. cit.*, p. 141.

3. Cet archaïsme de l'allemand s'oppose à sa traduction exacte en français, langue plus évoluée : « à un certain âge de leurs développements respectifs, deux langues (j'entends celles de deux peuples civilisés) se répondent par des caractères analogues, et cette ressemblance des idiomes est la première condition de succès pour quiconque essaie de traduire un écrivain vraiment original ». (Egger, cit. par Littré *Hist. de la langue française*, 4^e éd., 1867, I, p. 312).

4. N. Martin. *Les poètes contemporains de l'Allemagne*, 1846, p. VII.

« La langue française, même chez les plus grands poètes, et quoi qu'ils fassent, est toujours analytique et un peu sourde ; rien, au contraire, n'est plus synthétique et plus retentissant que la langue que Heine a parlée ou plutôt chantée dans la *Mer du Nord*. Tel vers et même telle expression donnent en même temps la couleur et le bruit des flots » ¹.

Qu'il s'agisse de Heine, de Goethe, de Storm, ou de tout autre grand lyrique allemand, sa langue est plus sonore et plus imagée que la nôtre. Elle dispose d'une gamme encore fort riche de nuances et de sons, car elle est plus affective et moins intellectuelle, plus musicale et moins algébrique, dirait Michel Bréal, que le français ².

Comment rendre par exemple les onomatopées et la chevauchée endiablée de *Lénore* sans paraître en français un tantinet ridicule :

Puis houre, houre, hop, hop, hop,
Commence un infernal galop...
Ils vont soufflant, Rapp broie
Le sol qui luit, poudroie. ³

Où est *sausend* ? Où sont *Ross und Reiter* ? et *Kies und Funken* ? Les termes imagés ont disparu avec le rythme haletant de l'original. Était-il du reste possible de les faire passer en français ?

*
* *

Edmond Scherer, après avoir fait remarquer que le latin et l'italien sont plus aisés à traduire en français, à cause de la similitude de vocabulaire, poursuit sa critique en ces termes :

« Que sera-ce si des langues congénères de la nôtre nous passons aux langues germaniques, où le mot a d'autres racines et où, par suite, il apporte avec lui des nuances, très souvent même des sens, pour lesquels nous n'avons pas d'équivalents ?... Il règne, à côté des inévitables contre-sens de détail, comme un contre-sens général

1. L. Ducros. *Henri Heine et son temps*, Paris 1886, p. 294.

2. On ne peut manquer d'être frappé de l'énorme quantité de verbes dont l'allemand dispose pour exprimer des sensations auditives ou lumineuses. Kolbe (*Op. cit.* II, p. 2) soutient lui aussi avec raison qu'une langue dans l'enfance a plus de pittoresque (*Tonmalerei*). Il juge l'allemand plus primitif que le français et énumère près de 210 verbes allemands désignant des bruits, auxquels nous ne pouvons opposer qu'environ 70 verbes français de sens analogue.

3. *Lénore*. Trad. Éd. Pesch, 1891, p. 45.

qui glace tout d'abord le lecteur capable de comparer les deux textes, et qui se fait sentir à celui même qui n'a que le français sous les yeux »¹.

La difficulté, dit-il plus loin, déjà très grande pour l'anglais, se présente pour l'allemand dans tout ce qu'elle a d'« inexorable ». Et Scherer de citer la propre phrase d'Amiel² : « Aucune peut-être des langues européennes n'est plus réfractaire et plus incommode que celle d'outre-Rhin » (pour la traduction française). Notons que Scherer invoque encore contre l'adaptation poétique un argument d'ordre général qui s'applique autant aux textes en prose. Il est juste pourtant de faire observer que la poésie personnifie souvent des objets matériels ou des idées abstraites. C'est le genre des mots qui détermine le sexe de ces personnifications. Or, les langues de souche latine et celles de souche germanique présentent à ce point de vue des différences fort importantes qui s'opposent à une traduction poétique exacte.

Marc-Monnier et Henri Blaze, dans leurs *Faust*, incapables de trouver en français un nom pour la puce mâle (*der Floh*), imaginent de l'appeler *puceron* ! La chanson célèbre de Méphistophélès en devient invraisemblable : quel naturaliste peut admettre que le puceron vive comme la puce dans l'intimité des humains ? Même difficulté pour la Chanson du Rat — *die Ratte* étant féminin —. Essayez d'adapter une poésie où sont personnifiés *der Tod* ou *die Liebe* ! Et les astres, et les phénomènes météorologiques — *die Sonne, der Mond, der Regen, der Schnee* — ! Impossible de rendre exactement ces personnifications quand on passe d'une langue d'origine latine à une langue germanique et inversement³.

Mais la poésie ne se contente pas d'animer des êtres morts ou des abstractions, elle abonde aussi en comparaisons. Nouvel obstacle : notre langue littéraire, académique et choisie, se montre fort difficile sur le choix des images. Les critiques et les poètes avaient déjà noté l'impossibilité de rendre les termes pittoresques des auteurs anciens. « On a tant peur, dans notre nation, d'être bas, écrivait déjà Fénelon, qu'on est d'ordinaire sec et vague dans les expressions... Nous avons là-dessus une fausse politesse semblable à celle

1. Scherer, *op. cit.*, pp. 327-328.

2. Préface des *Étrangers* (1876).

3. Les poètes anacréontiques allemands — et même souvent Goethe — sont ainsi obligés de substituer dans leurs œuvres lyriques *Amor* à *Liebe* ou *Luna* à *Mond* quand ils veulent garder à ces personnifications leur sexe classique. Cf. Scherer, *op. cit.*, T. V., p. 334.

de certains provinciaux qui se piquent de bel esprit ; ils n'osent rien dire qui ne leur paraisse exquis et relevé ; ils sont toujours guindés et croiraient se trop abaisser en nommant les choses par leur nom » ¹.

Malgré le commerce incessant de nos auteurs classiques avec les Anciens, il est difficile de transporter certaines images antiques en français à cause de la timidité de notre langue et aussi à cause de son caractère analytique qui lui fait décrire successivement — selon le mot de La Harpe — ce que le latin peint d'un seul coup. Mais la difficulté sera bien plus grande lorsqu'il s'agira de l'allemand. Les images germaniques, détachées d'une souche toute différente de la nôtre, nous paraissent étranges, parfois intraduisibles sans le secours de pesantes périphrases : La Martelière avait rencontré dans *La Conjuración de Fiesque*, par Schiller, la belle image : « Dein Stern geht unter » ; il la « traduit » platement : « Ton heure est venue », mais juge bon de s'excuser en ces termes : « Quelle perte pour le lecteur et surtout pour le traducteur que la différence de génie de ces deux langues soit telle qu'il faille nécessairement être infidèle ou ramper à terre quand l'auteur original plane dans l'empyrée ! » ² Sans tomber dans les ridicules exagérations du professeur Kolbe qui considère le français comme un pygmée à côté du géant allemand, il nous faut pourtant reconnaître que les splendides qualités de notre langue littéraire résident plutôt dans la clarté et la précision que dans la richesse en termes évocateurs ou pittoresques : nous possédons plus de racines pour désigner les choses précises ; l'allemand a plus de composés pour exprimer des nuances de sentiments et de sensations et surtout des mouvements ³.

1. Fénelon. *Dialogues sur l'Éloquence*, 2^e dial. (*Œuvres diverses de Fénelon*. Coll. des Class. fr., Lefèvre, 1824, pp. 82-83).

2. Cité par Kolbe. *Op. cit.* (II, p. 154). — Le critique allemand attribue par erreur cette réflexion à une traduction de *Wallenstein*. La Martelière n'a pas traduit cette trilogie. Il s'agit de *la Conjuración de Fiesque* (Trad. de Schiller, 1799, I, p. 182).

3. Cf. les très perspicaces observations de M. Ch. Bally. (*Op. cit.*, p. 100). « L'esprit des Allemands est porté vers le détail et le devenir des procès, tandis que celui des Français s'attache à en préciser les contours, à les enserrer dans des formules nettes, c'est-à-dire des mots simples ; l'Allemand aperçoit l'action, le Français l'acte ; le verbe allemand tend vers la définition ou la description, le verbe français vers l'exposant conventionnel. »

Il parle plus loin (p. 122) de « ce besoin de l'esprit allemand de marquer, par des procédés descriptifs et synthétiques à la fois, le déroulement des actions, et de présenter les concepts comme des procès, dans leur devenir ; la différence avec le français est ici frappante : « la mer resplendissait au loin », c'est de la lumière au repos,

En présence d'une expression comme celle qui désespérait La Martelière, le poète-traducteur devra, ou bien supprimer l'image germanique (solution paresseuse) ¹ en la déclarant intraduisible, ou chercher plutôt une image analogue qui produise sur nous une impression équivalente à celle de l'original. « Il y a des choses — disait Heine à Saint-René Taillandier à propos de la traduction de ses poèmes — qu'il faut absolument transposer au lieu de les traduire » ². Hélas oui, « ce sont les différences de grammaire et de vocabulaire, qui ne permettent pas de rendre par des correspondants exacts, soit les mots, soit les tours de l'original » ³. Vérité presque trop évidente pour servir d'argument contre la traduction, qu'elle soit en vers ou en prose. De ce que toutes les versions sont des « à peu près », faut-il les interdire ?

Mais voici une objection plus sérieuse, fondée sur la nature même de la poésie, et de notre prosodie en particulier :

« La seconde (objection), c'est la nature même de la poésie qui consiste dans un rapport de l'idée avec le vers, c'est-à-dire avec une mesure, une cadence et des sons et qui s'altère lorsque la traduction substitue une versification à une autre. Or, il ne faut pas s'y tromper : la versification française, qui est particulièrement ingrate, est, de plus, en désaccord avec celles de toutes les autres langues. Celles-ci ont la quantité des syllabes et l'accent tonique sur les mots, et elles en font les éléments de leur rythme poétique, tandis que nous manquons, en français, de ces conditions prosodiques. Elles y sont, du moins, trop peu marquées, trop peu sensibles à l'oreille pour servir de base à notre vers. La conséquence en est que nous avons été obligés de demander la cadence poétique à des éléments inférieurs, tels que le nombre de syllabes, la césure et la rime. Ainsi notre vers n'a pas les mêmes qualités mélodiques que le vers étranger, il n'en rend pas le son, il n'en traduit pas la sensation, bref, sous ce premier et capital rapport, il ne le reproduit pas » ⁴.

« das Meer erglänzte weit hinaus », de la lumière en mouvement ; comparez *heranwachsen* et *grandir*, *nach der Stadt zu*, *zum Fenster hinaus*, *der Mond scheint in das Zimmer* », etc., etc.

1. Nos traducteurs en abusent parfois, ce qui fait écrire — avec bien trop de sévérité — à Kolbe : « Quand le Français interprète de l'allemand, il saute ordinairement la moitié des pensées du modèle, de là sa brièveté apparente ». (*Op. cit.*, p. 114).

2. Saint-René Taillandier. *Écrivains et poètes modernes*. Paris, Lévy, 1861, p. 148.

3. Scherer, *op. cit.*, pp. 324-325.

4. *Ibid.*, pp. 324-325.

Ici encore, Edmond Scherer exprime d'abord une vérité très générale et toute naturelle : en poésie l'expression est aussi importante que l'idée. Mais il en fait un argument contre la traduction en vers en invoquant « le caractère ingrat de notre versification » et le « désaccord entre la prosodie française et celle de toutes les autres langues ». Scherer pose — et tranche — ainsi en quelques lignes une question bien souvent débattue et insoluble objectivement, car les réponses sont dictées par le goût ou par le sentiment : Notre langue est-elle plus rebelle à la poésie, notre prosodie offre-t-elle moins de ressources que celle des autres peuples ?

Il suffit de parcourir les critiques d'outre-Rhin : que d'invectives et de sarcasmes manifestement exagérés !

Heine juge notre langue avec assez d'équité : il trouve le français plus clair mais plus pauvre que l'allemand, et il attribue, non sans raison, ces caractères au développement de la vie de société en France. La sociabilité oblige à se bien comprendre, mais en même temps exclut le mystère, la profondeur — vrai domaine de la poésie ¹. Mais ses jugements sur nos œuvres poétiques sont dénués de toute indulgence ² et dans ses *Mémoires*, il juge avec la plus grande sévérité notre prosodie. S'attaquant à l'école pseudo-classique, il ne tient pas le moindre compte des progrès insuffisants, si l'on veut, mais réels, dus au Romantisme. « Même aujourd'hui je ne connais rien de plus mauvais goût que le système métrique de la poésie française, cet *art de peindre par les images*, comme les Français la définissent eux-mêmes. Cette conception fausse contribue peut-être à les faire toujours tomber dans la paraphrase pittoresque. Quant à leur métrique, c'est certainement Procuste qui l'a inventée ; elle est une vraie camisole de force pour les idées qui pourtant, inoffensives comme elles le sont, n'en auraient certes pas besoin. Faire consister la beauté d'un poème dans le triomphe remporté sur les difficultés métriques, est un principe risible, puisé à la même source folle » ³.

1. M^{me} de Staël oppose d'une manière analogue notre poésie de salon au lyrisme du Nord.

Cf. Baldensperger, *La Littérature*. Introd. p. 9. (Opposition de l'expression à l'intelligibilité).

2. Inutile, pensons-nous, de prendre au sérieux cette boutade lancée en réponse à ceux qui l'accusaient de vouloir se faire naturaliser français : « Unausstehlich sind mir, wie die Metrik, so die Verse der Franzosen, dieser parfümierte Quark. Kaum ertrage ich ihre ganz geruchlosen besseren Dichter ». Cf. la trad. de cette lettre dans C. Mauclair, *La vie humiliée de Henri Heine* (1930, pp. 186-87). Cf. aussi Éd. Grenier, *Souvenirs littéraires* (1894), II, pp. 61-62.

3. *Mémoires*. (Éd. Rösl, Munich et Leipzig, 1923, T. VIII, pp. 10-11). Quelques

Kolbe distingue, comme Heine, dans la poésie française les images et le mécanisme même de la prosodie. Les premières, prétend-il, de par la nature même de notre langue, « ne peuvent être que des périphrases diffuses » ¹. Quant à la prosodie, il avoue qu'elle est « infiniment plus difficile qu'en allemand. La langue a moins de rimes et le poète a beaucoup moins de choix que chez nous ».

Nous touchons bien ici du doigt la difficulté capitale de notre versification. Malheureuse rime ! Si elle inspire Théodore de Banville et ses disciples, elle arrête ou égare le traducteur. Le mot évoqué comme rime par une association d'idées musicale peut bien cristalliser la pensée encore incertaine du poète créateur. Mais il invite trop souvent le traducteur à vagabonder loin du texte. L'existence d'un style noble qui exclut quantité d'expressions réputées basses ou prosaïques ², vient encore restreindre, même pour nos rimeurs de l'époque romantique, le champ des assonances possibles.

Le malheureux traducteur doit se livrer à des tours de force pour trouver une rime. S'il s'agit de grands vers épiques ou tragiques, passe encore, il n'aura à découvrir que deux syllabes semblables sur vingt-quatre. Mais quand il s'attaque à des pièces lyriques correspondant à peu près à nos octosyllabes, quelle torture que d'amener tous les huit pieds une rime sans perdre de vue l'original ³ ! Bien des extravagances reprochées aux traductions françaises en vers sont imputables non aux modes littéraires, à la rhétorique classique, mais à la poursuite de la rime ⁴.

Rapprochons trois traductions d'une même poésie allemande, *le Sapin et le Palmier*, de Heine ⁵. La plupart des divergences qu'elles présentent, presque tous leurs contre-sens, sont dus à la difficulté que nous venons de signaler.

Perrot de Chézelles (1865) écrira :

lignes plus haut il qualifie cet « art de peindre par les images » de « *fader Abhub der alten Schule von Batteux* ». (V. pl. I., p. 281)

1. « *Nichts als verschwemmende Umschreibungen* »... (Kolbe, *op. cit.* II, p. 148)

2. A propos d'une traduction de l'anglais, celle de *Sad Shepherd*, M. H. Duméril cite comme exemple des difficultés de ce genre *blow-balls* qu'il serait ridicule de traduire dans un poème par *pisserlit* !

3. Ainsi s'explique certainement en partie la prédilection de certains traducteurs de lieds pour l'alexandrin qui réduit au minimum le nombre des rimes (Cf. p. ex. Perrot de Chézelles, trad. de Heine).

4. M^{me} G. Sattler n'a pas tenu compte de ces difficultés. Elle reproche ainsi à Gérard ses additions au texte du *Roi de Thulé*, (or *ciselé*, en souvenir d'elle) comme s'il n'avait écouté que sa fantaisie. (*Das deutsche Lied*, p. 92).

5. *Intermezzo*, XXVIII.

Un sapin tristement se dresse solitaire
 Sur le sommet désert d'un âpre mont du Nord ;
 La glace, les frimas chargent sa tête altièrè .
 • Et le couvrent ainsi qu'un blanc manteau... Il dort ;

Il rêve d'un palmier qui, brûlé, morne et sombre,
 Dans l'Orient lointain se désolè sans ombre.

Cette adaptation n'est pas sans mérite, mais ses inexactitudes les plus graves sont dues aux exigences de la rime : *altièrè* n'est là que pour répondre à *solitaire*. Il *dort* — terme peu exact — a été déplacé pour rimer avec *Nord*. Quant à *sombre* et *ombre*, quelles rimes banales ! *Sombre* n'existe d'ailleurs pas dans le texte et *sans ombre* traduit bien faiblement l'expression pittoresque *auf brennender Felsenwand*.

Mérat et Valade (1868) rendent ainsi la même poésie :

Un sapin isolé dresse son front tremblant
 Sur un aride mont du Nord. Morne, il sommeille
 Et la neige en glaçons lui fait un manteau blanc.

Il rêve de là-bas la terre sans pareille,
 Et d'un palmier qui hait, captif du roc brûlant,
 L'implacable splendeur de la plage vermeille.

Blanc a nécessité *tremblant*, étranger au texte ; *sommeille*, exact, a appelé *pareille* et *vermeille*, véritables chevilles. Sans parler du palmier qui *hait*, qui est *captif*, et du dernier vers dont la grandiloquence n'a rien de commun avec la simplicité du lied.

Les rimes en *ant* ne sont pas riches, mais elles rendent bien des services au traducteur. J. de Tallenay (1894) y a recours pour son adaptation. Celle-ci a d'ailleurs sur les poésies précédentes la supériorité d'utiliser un mètre moins pompeux que l'alexandrin :

Sur le sommet de la montagne
 S'élève un sapin verdoyant ;
 La neige remplit la campagne
 Et l'arbre rêve en frissonnant.

Il rêve d'une palme verte
 Vivant dans l'Extrême-Orient
 Au sein d'une plaine déserte
 Sous un soleil vivifiant.

Sans nous arrêter à la platitude de certains vers et à certaines

erreurs fort graves, remarquons simplement que *montagne* et *déserte* termes exacts, ont appelé *campagne* et *verte*, ajoutés au texte. Quant aux rimes en *ant*, trois sur quatre sont des chevilles ou des contresens. Deux rimes exactes sur huit, c'est peu !¹

Inutile de citer d'autres exemples pour prouver que la recherche de la rime est le principal souci du poète-traducteur. Celui-ci devra être avant tout un excellent « rimeur », connaissant toutes les ressources de sa langue. S'il veut traduire avec le maximum de fidélité, il lui faudra commencer par réunir toutes les rimes que peuvent lui fournir les équivalents français des mots de la strophe. Ce sont elles qui détermineront la construction des vers : il lui faudra procéder presque comme s'il avait à écrire des bouts rimés.

Une curieuse conséquence de cette difficulté capitale, inhérente à notre prosodie, c'est la cristallisation fatale des traductions d'une même poésie autour de certaines rimes. Pour mettre ce phénomène en évidence, il suffit de comparer les rimes des diverses adaptations du lied qui a été le plus fréquemment traduit en vers français — nous voulons parler du *Roi de Thulé*. Nous nous bornerons à l'examen de la première strophe. Celle-ci contient certains mots dont la traduction exacte s'impose : *König*, *Thule*, *treu*, *Grab*, *sterbend*, *Buhle*, *Becher*. *König* et *sterbend* ne pourront guère se trouver à la fin d'un vers. Le traducteur arrivera-t-il à découvrir deux couples de rimes dans les termes français correspondant à *Thule*, *treu*, *Grab*, *Buhle*, *sterbend* et *Becher* ? Aussitôt lui viennent à l'esprit *fidèle* et *belle*². Quant à *Thule*, il s'impose à la fin du premier vers, mais aucune traduction de *Grab* ou de *Becher* ne peut lui donner, hélas, de rime. Que faire ? Les traducteurs recourent alors à trois procédés :

1^o Remplacer *Thule* par un autre nom propre, expédient naïf qu'imagine le premier poète³ : le roi habite le *Labrador* (lequel permet de rimer avec *vase d'or*). Un demi-siècle plus tard, un autre traducteur⁴ transformera discrètement *Thulé* en *Thulie*, rime pauvre au mot *amie*, traduisant *Buhle*. Il n'y gagnera pas grand'chose, car il perdra ainsi le couple *belle-fidèle*.

1. Cf. à ce propos la discussion « *Sur la traduction des poètes* », par J. Guillaume (*Rev. Ens. d. L. V.*, 1898-1899, p. 352 sqq.) où sont examinées plusieurs adaptations de cette pièce. De cette comparaison ressort l'importance capitale de la rime.

2. Ces rimes ne sont d'ailleurs qu'approximatives à cause de la différence de longueur des voyelles.

3. Stapfer en 1825.

4. Riedmatten en 1881.

2° Séparer *Thulé* de la fin du vers par une cheville : neuf traducteurs ont employé ce procédé.

3° Enfin, trouver une rime à *Thulé* au moyen d'un mot ajouté au texte allemand. Ce procédé a tenté la majorité des imitateurs. C'est ainsi que la fameuse coupe du roi s'est trouvée *ciselée*, — ou plutôt d'*or ciselé*, pour avoir une rime masculine.

Le couple *fidèle-belle* se rencontre dès la première traduction. Les quatre rimes *Thulé-ciselé*, *belle-fidèle* se trouvent dès la troisième. Cinq traductions sur 25 présentent ces 4 rimes, et 13, deux d'entre elles.

Il serait facile de faire des observations analogues à propos des *larmes* que le roi versait en buvant (strophe 2) et qui lui font trouver tant de *charmes* à sa coupe (dans 11 traductions), etc.

Les traducteurs successifs se sont peut-être influencés mutuellement. Ils n'ont pu sans doute oublier tout à fait les adaptations qu'ils connaissaient. Mais nous croyons que s'ils n'ont pas évité davantage les défauts des traductions antérieures, c'est faute de pouvoir y remédier : en présence d'une poésie étrangère donnée, il est un degré de perfection, souvent fort relative, que le traducteur ne peut dépasser. En effet, le nombre des termes à traduire est fort limité et celui des traductions possibles de chaque mot l'est aussi : il y a donc peu de chances que le traducteur découvre des rimes meilleures sans s'écarter du texte original.

Certes, il y aurait un moyen de traduire poétiquement avec bien plus d'exactitude et de facilité, ce serait d'utiliser le vers blanc. Mais, sauf pour les poésies chantées, le vers blanc est en français une forme prosodique très imparfaite : nos vers ont un rythme trop faiblement marqué pour se passer de la rime ¹.

Nous en arrivons ainsi à la seconde critique de Scherer, laquelle nous paraît contenir un fonds de vérité, mais être aussi fort exagérée. La plupart des langues européennes, et en particulier l'allemand qui nous préoccupe ici, possèdent bien une prosodie rythmique : la cadence du vers repose sur l'alternance des temps forts et des temps faibles, alors que nous nous contentons en français de compter toutes les syllabes. Le lied allemand va même plus loin : seul, le nombre régulier des syllabes accentuées lui importe, il néglige les syllabes atones qui les séparent :

1. Cf. Pierre de Barneville. *Le rythme dans la poésie française*, (Perrin 1898). chap. 7 et 8.

Er hat den Knaben wohl in dem Arm

Mais toutes les syllabes d'un vers français sont-elles équivalentes ? N'existe-t-il pas — bien que les auteurs de prosodie l'aient en général négligé — un certain rythme dans les bons vers ? Et ce rythme ne pourrait-il imiter à l'occasion celui d'un vers germanique ?

Le rythme est un des éléments essentiels de la musique. Or, certains de nos poèmes ne s'adaptent-ils pas parfaitement à la cadence musicale alors que d'autres poésies, meilleures en soi, n'ont donné entre les mains de bons compositeurs que de pitoyables chansons ? La méconnaissance du rythme de notre poésie a causé d'innombrables erreurs dans les adaptations musicales et a pu faire accuser notre langue d'être rebelle à la musique. J.-J. Rousseau, dans son *Dictionnaire de Musique*, reconnaît que « le plus ou moins d'Accent est la vraie cause qui rend les languës plus ou moins musicales »¹. Or, le français n'a pas assez d'accent. C'est l'italien qui passait au XVIII^e siècle pour la langue des chanteurs par excellence, mais ce fut un Italien, Scoppa², qui eut le premier l'idée de comparer minutieusement notre poésie à celle de son pays. Il découvrit qu'il n'existait qu'une différence de degré entre notre versification métrique et la prosodie rythmique étrangère. Nous comptons bien toutes les syllabes, mais certaines règles qui paraissent accessoires (alternance des rimes féminines et masculines, obligation de la césure, interdiction de l'e muet à la césure devant une consonne), montrent que notre prosodie exige un rythme faible, mais très net.

Nous possédons les deux rythmes fondamentaux : ascendant : *bonheur*, et descendant : *ange*. Leurs combinaisons permettent d'adapter nos poésies à n'importe quelle mesure, mais il est indispensable que le compositeur en tienne compte³.

1. J.-J. Rousseau. *Dictionnaire de Musique* (1768). Article : *Accent*, p. 2.

2. A. Scoppa. *Les vrais principes de la versification*, etc. (Paris, 1811). Cette œuvre aurait, dit-on, été composée expressément pour plaire à l'empereur Napoléon. Elle fut couronnée par l'Institut. (Cf. H. P. Thieme : « Un manuscrit inédit de Fabre d'Olivet ». *Rev. d'hist. littéraire*, 1924, p. 261). Après Scoppa, Quicherat a également fait ressortir l'importance du rythme en français (*Traité de Versif. française*, 2^e édition, Hachette, 1850, p. 13 et p. 133, passim).

Cf. E. Littré. *Histoire de la littérature française*, 4^e éd. T. I, p. 328, qui cite ces deux critiques à propos de l'accent dans les vers français.

3. Cf. S. Simon, « Sur la métrique des Anglais et des Allemands », (*Rev. Ens. L. Viv.*, 1895-1896, pp. 350 sqq et 461 sqq) soutient et montre par un exemple de trad. du *Roi des Aulnes* (pour le lied de Schubert) que le français a son rythme et que « le critérium du vers rythmé français, c'est le chant ». Dès la Renaissance, les érudits désireux de rajeunir notre langue poétique, en la rapprochant du grec et du

Le poète-traducteur devra se souvenir lui aussi que le lied est une chanson, qu'il possède une cadence musicale ; il devra s'efforcer de reproduire en français le rythme de son modèle : même nombre d'accents et autant que possible, même place des temps forts. Si notre rythme est faible, il ne souffre cependant pas d'être négligé.

Ainsi la traduction presque générale de

Es war ein König in Thule

par

Il était un roi de Thulé

sera assez fidèle (sauf la rime masculine, c'est-à-dire sur un temps fort au lieu de la rime féminine allemande).

Par contre, l'adaptation du 2^e vers par Poupart de Wilde

Qui, fidèle toute sa vie

rend mal le rythme de

Gar treu bis an das Grab.

Même défaut dans la traduction de Riedmatten

Gardant toujours inconsolé.

Poupart de Wilde estropie le vers au début, Riedmatten à la fin.

L'accent français qui, par sa délicatesse même, fait le charme mystérieux des beaux vers, existe donc, et constitue pour le poète-traducteur une possibilité et un obstacle de plus ¹.

La reproduction exacte du rythme de l'original n'est pas indispensable et constitue un idéal fort difficile à atteindre. Le traducteur le sacrifiera aisément à l'exactitude ou à la richesse de la rime. Mais quand il s'agira de traduire en vers un lied chanté, le rythme devra passer avant tout le reste : non seulement le nombre, mais aussi la place des accents devront être rigoureusement les mêmes.

latin, avaient parfois tenté d'introduire une versification métrique en français ; mais il s'agissait naturellement des mètres antiques basés sur la longueur des syllabes. Jacques de la Taille publia ainsi un *Traité sur l'Art de faire des vers métriques en français*. (Cf. Sainte-Beuve. *Tableau du XVI^e siècle* (1838), I, p. 102).

1. Cette difficulté est accrue par le caractère analytique du français (V. pl. ht.) qui oblige à allonger le vers allemand. La traduction *équimétrique* ou *équitythmique* est donc à peu près impraticable.

Le lied allemand.

Il résulte de cette obligation qu'une adaptation poétique quelconque du *Roi de Thulé* telle que celle de Gérard de Nerval :

Autrefois un roi de Thulé,
Qui jusqu'au tombeau fut fidèle,
Reçut à la mort de sa belle
Une coupe d'or ciselé.

ne pourra s'adapter à la mélodie de Schubert. Le lied pourra au contraire se chanter avec la médiocre et boîteuse traduction suivante :

Il fut un **roi**, cœur fidèle
Es war ein König in Thule

Jusqu'**au** tombeau, dit-on,
Gar **treu** bis **an** das Grab,

Mourant un **jour** sa belle
Dem sterbend **seine** Buhle

D'une **coupe** lui fit don.
Einen goldnen Becher gab ¹.

Les premier et quatrième vers français sont faux, mais leurs syllabes supplémentaires correspondent à des temps faibles qui ont été doublés dans l'original — comme cela est admis pour le lied.

Chantés, ces vers semblent passables. Le seul défaut rythmique de cette strophe est de faire correspondre à *nig* faible, le mot *cœur* dont la non-accentuation choque l'oreille.

Dans une pénétrante étude sur les *Traductions à chanter* ², M. Jean Boyer conseille avec raison à l'adaptateur de respecter avant tout le rythme, c'est-à-dire la place des accents toniques, et de lui sacrifier délibérément la rime. Il aurait pu ajouter — notre exemple le montre — que le mètre même doit parfois être négligé au profit de la cadence.

Ainsi s'expliquent les libertés que se permettent les traducteurs de lieds mis en musique. Elles ne nous paraissent choquantes que lorsque nous lisons le texte au lieu de le chanter. Certes, l'ignorance et la maladresse de certains adaptateurs de métier, travaillant sans inspiration et sans goût pour les éditeurs de musique, sont inexcus-

1. V. le chap. sur les traductions pour le chant dans *Lieds et Ballades germaniques traduites en vers français*.

2. *Rev. de l'Ens. d. L. Viv.*, mai 1923, n° 5.

sables. Il ne faut pourtant pas oublier que leur tâche est des plus ardues et qu'une chanson est inséparable de sa mélodie. Le rythme passe avant tout. Que les paroles constituent en elles-mêmes une bonne poésie et une excellente version d'élève, l'adaptateur ou le chanteur s'en soucient fort peu. Une traduction — comme toute œuvre — doit être jugée selon l'usage que l'on veut en faire et au point de vue du public auquel elle s'adresse.

*
* *
*

Connaissant les multiples difficultés de la traduction en vers, pouvons-nous maintenant apprécier les principaux arguments de ses adversaires ? Toute œuvre d'art — rappelions-nous au début de cette étude — se présente sous le double point de vue du *fond* et de la *forme*. Or, la querelle littéraire à laquelle nous venons d'assister n'est en définitive qu'un certain aspect de la question générale des *rappports entre le fond et la forme dans la traduction*. Les raisons invoquées pour et contre l'adaptation en vers doivent être appréciées en fonction de ce problème.

Traduire, c'est en somme changer la forme d'une idée. Pour traduire, il faut :

1^o Comprendre, c'est-à-dire *analyser* les termes du texte afin d'extraire en quelque sorte la pensée de l'auteur de son enveloppe étrangère.

2^o Revêtir cette pensée d'une forme française, grâce à un travail de *synthèse*.

L'écolier même distingue ces deux opérations qu'il nomme le « mot à mot » et le « français ». Mais plus le vêtement étranger de l'idée est élégant, plus le costume français qui le remplace doit être soigné. Traduire un texte scientifique n'exige que de la précision et de la clarté. La traduction d'une œuvre littéraire réclame davantage : la forme étrangère doit inspirer le traducteur. Son *français* doit correspondre au style de l'original. Or, tous les degrés de forme artistique existent, depuis la prose simple et familière de la nouvelle jusqu'à la poésie lyrique en passant par la prose poétique, la tragédie et l'épopée en vers. A tous ces styles correspondent autant de traductions différentes, dont la forme sera de plus en plus raffinée et poétique : quel adversaire de la traduction en vers pourrait le nier ? Il admettra donc qu'il faut s'inspirer toujours de la forme de l'original, *sauf quand il s'agit de vers* ? C'est donc que la versifica-

tion lui paraît un obstacle insurmontable. Tous les autres arguments qu'il invoque — la trahison fatale du traducteur, le passage d'une langue synthétique à une langue analytique et d'une langue latine à une langue germanique, la bizarrerie des images, etc. — sont sans portée ou plutôt d'une portée trop générale : ils tendraient à interdire, non la traduction en vers, mais toute traduction.

Que la prosodie française constitue un obstacle des plus redoutables, nous ne l'avons pas caché. Nous avons même fait ressortir que la difficulté est poussée à l'extrême dans les pièces lyriques de caractère musical telles que le lied. Aussi avons-nous demandé que le traducteur fût avant tout un poète — et un poète habile versificateur. Si la version en prose passe pour un des meilleurs exercices de style, la traduction en vers sera pour le poète la plus profitable des gymnastiques ¹. Que de poètes — et non des moindres — se sont fait la main par l'imitation en vers des chefs-d'œuvre de l'Antiquité ou des littératures étrangères modernes ! Faut-il interdire la traduction poétique parce qu'il a existé de tous temps de plates et médiocres adaptations en vers ? — Pas plus qu'on ne défend toute traduction parce qu'il en existe de détestables ou qu'on ne condamne toute la poésie sous prétexte qu'il y a d'exécrables rimeurs ! Le critique remplit un rôle des plus utiles quand il attire l'attention sur les difficultés d'une tâche, empêche les esprits médiocres de se lancer dans une voie trop ardue et incite les vrais artistes à s'améliorer. Mais il ne lui est pas permis de condamner d'avance et sans appel un mode quelconque de l'activité littéraire.

Toute traduction n'est qu'un déguisement, aucune n'est donc parfaite. Mais traduire est une tâche qui doit être tentée — qu'il s'agisse de prose ou de vers. Et si le rôle du traducteur en prose — ce lien entre les civilisations — est des plus beaux, celui du poète-traducteur le surpasse en noblesse — autant que la poésie l'emporte sur la prose. Le poète, en effet, non content de communiquer à la multitude qui ne sait que sa langue des idées nouvelles, cherche aussi à lui faire entrevoir l'âme mystérieuse de l'étranger dans des vers où la mélodie d'une langue inconnue résonne comme un écho lointain.

1. Cf. Demougeot. « La traduction d'un ouvrage de goût est impossible comme résultat, bien que très profitable comme exercice ». (*Notes sur diverses questions de métaphysique*, 1878, p. 228) et aussi G. P. Marsh. « There is no better school of preparatory practice than the making of careful translations from authors eminent for originality of thought as well as for power of words. » (*Op. cit.*, p. 438).

CHAPITRE III

ESSAI DE DÉFINITION DU LIED

Le terme *lied* naturalisé français. — Les deux notions qu'il évoque : *forme mélodique* et *effusions du cœur*. — Caractère lyrique et primitif de ce genre poétique : étroite union du fond et de la forme, des paroles et du chant ; simplicité d'expression. — Le *Volkslied* et le *Kunstlied*. Difficulté de trouver une définition générale basée sur la forme seule. — Fécondité de la notion « *effusions du cœur* » (*Stimmung*). — Éléments subjectifs et objectifs dans le lied : le monde symbole des sentiments. — Classement des lieds d'après le « dosage » des éléments subjectifs et objectifs : 1. Lieds de pur sentiment. 2. Lieds où la *Stimmung* se dégage d'un récit objectif (ballade épique ou dramatique). — La ballade, bien que distincte du lied pur, est « *liedhaft* ». — Elle s'enveloppe, comme tout lied, d'une atmosphère sentimentale révélatrice d'un état d'âme. — Piquante nouveauté du lied pour une littérature intellectualiste comme la nôtre au début du XIX^e siècle.

Quelles raisons nous ont déterminé à limiter au *lied* notre examen des traductions de poésies allemandes en vers français ? Impossible de répondre à cette question préliminaire sans chercher tout d'abord une définition du lied. Seule, la connaissance exacte de ce genre poétique nous permettra d'en classer les diverses espèces pour en fixer ensuite les limites extrêmes qui seront celles de notre étude.

Le terme *lied*, qui a conservé sa prononciation et même bien souvent son pluriel germanique, est pourtant fort usité en français : il n'est pas de personne quelque peu versée dans la littérature et surtout dans la musique qui ignore ce mot étranger. Mais le sens attaché d'ordinaire à ce terme est des plus vagues. On a bien l'idée que le *lied* est une poésie destinée à être chantée, une sorte de *chanson* ou de *mélodie* — selon l'expression des musiciens ¹, — mais

1. Daniel Stern rapporte dans ses *Souvenirs* (1877), p. 344, que vers 1832 on chantait chez elle les *Lieder* de Schubert et Legouvé raconte qu'à la même époque... « Urhan... a introduit le premier *lied* de Schubert en France » (*Soixante ans de Souvenirs*, T. III, Ch. VIII, p. 176). On pourrait objecter que ces mémoires ont été écrits bien après 1830 et que le terme *lied* y a été introduit après coup. Mais dans le *Temps* du 20 janvier 1835, Joseph d'Ortigue opposait dans un feuilleton Schubert

quand il s'agit, comme pour toute bonne définition, de préciser en distinguant le *lied* des poésies similaires, les hésitations commencent. D'autre part, si ce terme a été naturalisé français à une certaine époque¹, c'est qu'il désignait probablement un poème d'un genre inconnu chez nous, pour lequel nous ne possédions aucun mot exact². Mais le passage de ce vocable d'une langue dans une autre n'en a-t-il pas, comme il arrive si souvent, altéré le sens ? Celui-ci n'a-t-il pas évolué depuis plus d'un siècle ? Qu'y a-t-il de commun entre un lied de Duparc, par exemple, et un de Goethe ? Aussi, pour éviter les confusions, ferons-nous toujours porter notre enquête sur le *lied* pris à sa source, c'est-à-dire en Allemagne.

Le mot *lied* évoque immédiatement dans notre esprit deux idées ici inséparables : *mélodie* et *épanchement du cœur*³. Ce genre de poésie appartiendrait donc par essence au plus pur lyrisme. Quant à sa forme, ce serait celle de la poésie primitive, où la modulation musicale s'ajoutait toujours à la cadence des syllabes.

à la romance, « genre qui reflète plus particulièrement nos mœurs fashionables, auquel le *lied* vient de s'attaquer ». Le terme *lied* se retrouve fréquemment dans les articles de critique musicale du temps (Par ex. *Gaz. musicale*, 11 février 1838 : Lettre de Liszt à Adolphe Pictet ; *Débats*, feuilleton du 22 mars 1839, etc.). Mais l'on rencontre aussi d'autres termes : « La *romance dramatique* dans Schubert »... (Fétis dans la *Rev. musicale*, 25 janvier 1835) ; « sa *cantate* ou *élégie* de la Religieuse »... (*Gaz. musicale*, même date, art. anon.) ; « les *mélodies* de Shubert (sic) et les chansons de Béranger » (Legouvé dans la *Gazette musicale*, 15 janvier 1837 : *Revue critique : Mélodies de Schubert*).

Quant aux éditeurs des premières traductions, ils paraissent préférer le terme *mélodies* pour désigner les lieds de Schubert. (*Six mélodies célèbres*, trad. par Bélanger (1833) ; même titre pour six autres en 1835, etc.).

(Cf. J. G. Prod'homme. *Les œuvres de Schubert en France*, 1928). V. aussi. *Histoire de la Musique* de J. Combarieu (T. III, pp. 293-94) où l'auteur insiste sur le caractère *individualiste* et *sentimental* du lied musical — nous dirions sur l'expression d'une *Stimmung* — et l'oppose à la chanson spirituelle. Cf. enfin Jean Chantavoine, *Musiciens et poètes* (1912), sur la différence entre le *lied* et la *ballade* musicales (p. 91 sqq), et Asselineau (*Le livre des ballades*, 1875. Préface, sur les analogies du lied et du *lai* médiéval, et la similitude des lieds et ballades allemandes (« ces prétendues Ballades allemandes s'appellent proprement des Lieds (*Lieder*), mot qui se traduirait exactement en français par celui de lai, etc. »).

1. On peut dire que c'est Blaze qui l'a lancé en 1841 dans le monde de la critique littéraire par ses articles de la Revue des Deux Mondes (*De la Poésie lyrique en Allemagne*). Jusque-là, le terme *lied* n'était guère employé que par les amateurs de musique pour désigner les mélodies de Schubert et d'autres compositeurs allemands.

2. Pour les termes variés employés en France pour désigner le lied, (*poésie légère*, *poésie fugitive*, *mélodie*, *chant populaire*) et en particulier pour l'emploi courant du mot *ballade* comme synonyme de *lied*, cf. G. Sattler, *op. cit.*, pp. 14-16.

3. Cf. Camille Mauclair. *La Religion de la musique* (1919). Causerie sur Schuré et le lied allemand en particulier, p. 127 sqq.

Essayons de serrer de plus près ces deux notions. Dans la poésie lyrique, plus que dans toute œuvre d'art, une émotion cherche à s'exprimer ; mais étant toute personnelle, elle ne peut être intelligible que si le poète utilise l'instrument ordinaire de transmission des pensées, le langage ¹. Qui ne voit le danger ? Les mots vont, hélas, transposer du plan affectif sur le plan intellectuel les effusions du cœur : celles-ci ne seront plus *ressenties*, elles seront *décrites*. Mais c'est ici qu'intervient la magie de la poésie : pour cet art, les termes ne sont pas les simples étiquettes des idées, ils sont également les temps d'une mesure, les notes d'une mélodie. La musique, avec son merveilleux pouvoir de transmission des émotions intimes, intervient pour suggérer à l'aide des mots ce qu'ils ne disent pas explicitement, « vifs et rapides comme la joie, languissants comme la tristesse, ardents comme la passion et tour à tour enveloppants, câlins, voluptueux, ou, au contraire, désordonnés, heurtés et discordants comme elle » ². La forme est ainsi inséparable du fond, car elle exprime l'essence même, la plus intime et la plus mystérieuse, de la pensée — tels ces passages de Richard Wagner où les motifs murmurés par l'orchestre donnent leur sens profond aux paroles parfois banales chantées sur la scène. Si donc le lied vient, de plus, unir à l'expression poétique l'harmonie musicale, la trame mélodique soutient ou souligne les émotions communiquées par les vers. Le lied peut ainsi traduire la vie affective de l'artiste et la faire partager aux auditeurs avec plus de richesse et de sincérité que tout autre genre littéraire : mélodie et épanchement du cœur, les deux termes de notre définition provisoire sont étroitement liés, le second dépend du premier.

Allons plus loin ; le caractère archaïque du lied germanique se reconnaît justement à l'union du chant et des paroles. « Dans toute poésie primitive, paroles et musique sont nées d'un même élan... » ³, a dit Schuré à propos du lied populaire. Or, c'est dans le *Volkslied* (ce mot éveille l'idée de musique autant que notre terme de chanson) que nous retrouverons ce type de poésie dans toute sa pureté. L'expression naturelle, familière, des sentiments est une des qualités frappantes du *Volkslied*. Le rythme expressif lui importe seul ;

1. Cf. F. Baldensperger. *La Littérature* (1919), Ch. I. L'effort vers l'expression, p. 37 sqq. Ch. II. Les exigences de la Formale, p. 57 sqq.

2. Brunetière. *Évolution de la poésie lyrique en France au XIX^e siècle* (1894), p. 155.

3. Schuré. *Histoire du lied* (1876), p. 500.

il s'inquiète peu du choix des mots ou des finesses de la prosodie. La sincérité naïve de la forme et de la pensée sera ainsi une troisième caractéristique du lied¹. Quand les travaux de Herder (1778-1779) découvrirent aux jeunes enthousiastes du *Sturm und Drang* la source vivifiante de la poésie populaire, quand, trente ans plus tard, le gros recueil du *Wunderhorn* (1806-1808) révéla aux Romantiques toute la richesse du *Volkslied* germanique, à peine entrevue par Herder, les littérateurs s'attachèrent à reproduire dans leurs *Kunstlieder* cette qualité primordiale du *Volkslied*. « Même couvert de tous les joyaux dont l'art dispose, l'art de Goethe, d'Uhland, de Rückert... il n'a rien perdu de sa grâce naïve, de cette ingénuité qui lui vient de son humble origine »². Cette appréciation d'Henri Blaze s'applique avec exactitude aux maîtres du lied dont les chants sont retournés — suprême consécration ! — au peuple, « comme la rosée au fleuve, après avoir passé par le soleil »³. Mais le critique français n'oublie qu'un détail — pourtant noté déjà par M^{me} de Staël⁴ : pour être mis au rang du chant populaire⁵, le *Kunstlied* a dû se parer des charmes de la mélodie ; tant il est vrai que celle-ci est nécessaire aux effusions les plus spontanées de notre cœur, « was dem Herzen kaum bewusst »⁶ ! Beethoven disait à Bettina des poésies de Goethe : « Je me sens inspiré à composer par cette langue, dont on dirait que des Esprits ont ordonné la sublime architecture et qui porte en soi déjà le secret des harmonies »⁷. M. Camille Mauclair songeait-il à cette parole du Titan de la musique quand il écrivait : «... l'on peut dire que tout bon *lied* contient implicitement sa musique qu'un compositeur révélera extensive et prolongera aux échos du piano ou de l'orchestre »⁸ ? La composition musicale nous paraît être la pierre de touche du bon lied. Les *Kunstlieder* le plus souvent mis en musi-

1. *Ibid.* Avant-propos, p. 15 sqq.

2. Henri Blaze. *Écrivains et Poètes de l'Allemagne* (1851), p. 13.

3. Blaze, *loc. cit.*

4. « Des poèmes de Goethe et de Bürger sont mis en musique et vous les entendez répéter des bords du Rhin jusqu'à la Baltique ». (M^{me} de Staël. *De l'Allemagne*, L. I, ch. XI. Œuvres 1838, III, p. 130).

5. Le *Volkslied* est toujours chanté. (« *Das Volkslied ist ein im Volke gesungenes Lied* »). V. Kenschel. *Art. Volkslied : Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* (4 vol. Berlin, 1925-31), III, pp. 487-492.

6. Chanson de Guido dans le *Taugenichts* d'Eichendorff.

7. Cité par Blaze, *op. cit.*, p. 63, note 1.

8. C. Mauclair, *op. cit.*, I, p. 78.

que doivent être ceux qui ont le mieux atteint le ton de la poésie populaire. Si les petits chefs-d'œuvre de Goethe, de Heine ou de Chamisso ne sont pas venus au monde comme leurs modèles, avec les ailes diaprées de la musique, ils étaient pourtant prédestinés à la vie aérienne des harmonies. Beethoven, Zelter, Lœwe, Schubert, Schumann se sont trouvés là pour revivre les émotions les plus secrètes du poète et épuiser en quelque sorte par leur composition le contenu affectif du lied écrit. Par une mystérieuse *Wahlverwandschaft*, « Schubert a été l'homme de Goethe, comme Schumann devait être l'homme d'Henri Heine »¹. La musique devint le plus puissant facteur de diffusion du *Kunstlied*, même au delà des frontières linguistiques, car des paroles incompréhensibles sont toujours capables de nous toucher, si elles sont chantées sur une mélodie émouvante².

Une tentative pour classer les lieds d'après la forme seule n'aboutirait qu'à de bien minces résultats. Même en admettant la possibilité de distinguer toujours la simplicité primitive de la naïveté feinte — le modèle du pastiche — nous n'arriverions qu'à la distinction fort superficielle des *lieds populaires* inséparables de leur mélodie, et des *lieds artistiques* qui n'ont trouvé que plus ou moins longtemps après leur naissance — ou ne trouveront peut-être jamais — leur accompagnement musical. Le seul avantage de cette classification est d'expliquer les ambiguïtés ou les réserves curieuses que présentent les définitions courantes du *lied* : « *poésie lyrique qui peut être chantée* »³ ou ailleurs : « Strictement, une *poésie destinée à être chantée* ... En fait, cependant, le lied n'est *pas toujours composé en vue du chant* »⁴. Ces hésitations montrent l'impossibilité de trouver par la seule étude de la forme une définition précise qui s'applique également au *Volkslied* et au *Kunstlied*⁵.

1. C. Maclair, *op. cit.*, I, p. 138.

2. Sénancour jugeait plus touchant un lied aux paroles incompréhensibles (v. pl. I, p. 288).

3. « ein sangbares lyrisches Gedicht » (Brockhaus. *Handbuch des Wissens*, art. *Lied*).

4. *Nouveau Larousse illustré*, art. *Lied*.

5. Cette étude étant consacrée au lied allemand en France et non à ce lied en lui-même, nous laisserons de côté toutes les érudites discussions relatives à la nature du lied et en particulier du *Volkslied*. L'exposé très complet de M. Paul Lévy (*La notion Volkslied, courants et tendances actuels*. *Rev. Germ.*, janvier-mars 1932,

Essayons plutôt de creuser cette notion d'*effusion du cœur* qui nous paraît être l'essence même du lied. Accompagnée ou non de musique, plus ou moins négligée de forme, peu importe, une poésie n'est un lied que si l'élément personnel, affectif, domine et accompagne toujours le récit en sourdine, *même si celui-ci est historique ou légendaire*. Dans la chanson populaire ou ses imitations, ce seront les effusions de l'être humain anonyme devant la Nature, l'amour ou la mort ; dans le *Kunstlied*, plutôt les émotions personnelles de l'artiste capable d'oublier les vicissitudes de sa propre vie pour en dégager l'élément typique, symbole de l'universelle humanité ¹ : chant d'un peuple ou chant d'un génie, le lied jaillit du cœur. Son atmosphère exprime l'état de l'âme, du *Gemüt* du poète, la réaction de son être intime en présence d'une certaine situation, d'un certain spectacle. C'est la *Stimmung*, toute affective, donc absolument individuelle ; elle ne peut se communiquer qu'en éveillant chez l'auditeur, par l'harmonie des notes et des mots, un état affectif analogue : la *Stimmung* ne peut être définie ; elle ne peut être que *ressentie d'après* le poète (*nachgefühlt*) ².

L'univers et un cœur humain sensible et sincère — quelles perspectives infinies ouvertes au *lied*, interprète de la *Stimmung* ! « Donnez au *lied* la nature dans toute sa pompe du printemps, donnez-lui la cascade, le jardin en fleurs, le clair de lune, etc... ; il s'efforce parfois de reproduire, sous des dimensions microscopiques, ces contrastes éternels... ; il plonge aussi loin qu'il le peut dans la vie de la nature..., et des phénomènes variés qu'il y surprend,

p. 1-12) montre bien que les travaux des folkloristes ne peuvent guère éclairer la question qui nous occupe, car ces chercheurs se préoccupent peu du terme *lied*, mais s'attachent avant tout à définir le mot *Volk*.

Deux points de vue s'affrontent depuis 1910 environ : les uns (*Produktionsstandpunkt*) jugent le lied d'après ceux qui l'ont composé : un *Volkslied* naît dans le peuple ; — les autres (*Rezeptionsstandpunkt*) le jugent d'après la classe sociale qui l'a adopté : un *Kunstlied* devenu populaire est un *Volkslied* ; la première conception prévaut en Autriche, la seconde en Allemagne. — Alf. Götz (études publiées de 1912 à 1929) par ex. considère la question d'origine comme sans importance : l'adoption par le peuple seule importe. Il néglige d'ailleurs de définir le terme *peuple*, mais distingue, comme les études récentes, le *Gemeinschaftslied* primitif du *Volkslied* et du *Kunstlied*.

Cf. à ce propos : *La poésie populaire*, par Pierre Kohler, *Mél. Baldensperger*, Champoin 1930, II, p. 1-18.

1. Cf. Guyau. *Art et Sociologie*. Introd. par A. Fouillée, pp. XXI et XXII et p. 65, sqq.

2. Cf. C. Maclair. *Op. cit.*, pp. 131 et 133. Sa distinction de la *Stimmung* et du *Gemüt* est du reste assez obscure.

compose ensuite une sorte d'épopée... »¹ A cette richesse de l'univers, le *lied* unit indissolublement celle du microcosme, de l'âme humaine. C'est ainsi qu'Henri Blaze, après avoir écrit ces lignes, caractérisera quelques pages plus loin le lied d'une manière toute différente : « Vous ne citerez pas une nuance de l'amour qui ne soit exprimée au moins dans cette poésie : les regrets, les ardeurs dédaignées, l'incertitude et les angoisses qui accompagnent l'instant de la déclaration, les souffrances du doute, les tristesses de la séparation, que sais-je ? tout cela dans une forme charmante, gaie ou mélancolique, rayonnante ou sombre, selon qu'il convient au sujet ; car le lied a ses élans tragiques comme il a ses humeurs rêveuses, ses vagues aspirations vers l'infini, et même ses joyeuses boutades »². Tout à l'heure, le lied semblait être un poème descriptif (« il s'efforce de reproduire les contrastes de la nature ») ; maintenant c'est une poésie de pur sentiment (« pas une nuance de l'amour qui ne soit exprimée »). Ces deux définitions se contredisent-elles ? — Nullement : le lied descriptif n'existe pas. Le décor de la nature n'est jamais qu'esquisé, à l'aide de brèves notations choisies pour situer le récit ou plutôt pour « déclencher » dans notre âme une émotion semblable à celle du poète :

In stiller, wehmut-weicher Abendstunde ...³
 Im wunderschönen Monat Mai ...⁴
 Die Mitternacht war kalt und stumm ...⁵
 Mag da draussen Schnee sich türmen ...⁶

Ces premiers vers de lieds de Heine pris au hasard évoquent aussitôt la tristesse du crépuscule, la splendeur de Mai, le silence de minuit ou l'accumulation de la neige⁷. Immédiatement après, le poète peut nous entretenir de ses sentiments ; son esquisse

1. Blaze. *Op. cit.*, p. 4.

2. *Ibid.*, p. 25.

3. Heine. *Junge Leiden*. Freskasonette an Christian S. n° 5.

4. *Intermezzo*, I.

5. *Ibid.*, 67.

6. *Heimkehr*, 54.

7. Gérard a bien vu l'importance de ce décor à peine indiqué qui doit contribuer à suggérer un état d'âme : « Dans sa rêverie la plus abstraite, sa passion la plus abimée en elle-même ou sa mélancolie la plus désespérée, une image, une épithète formant tableau, vous rappellent le ciel bleu, le feuillage vert, l'eau qui bruit, ce changeant et mobile paysage qui vous entoure sans cesse, éternelle décoration du drame humain ». (Sur l'*Intermezzo*. *Rev. Deux Mondes*, t. XXIII, p. 930).

du paysage nous aura déjà mis dans une disposition d'esprit analogue à la sienne. Homère, renonçant à décrire Hélène, avait de même préféré, dans une scène émouvante, la faire passer devant les vieillards de Troie. « Il avait la sagesse — nous dit Lessing — de nous montrer uniquement dans ses effets cette beauté qu'il sentait ne pas pouvoir décrire dans ses éléments. »¹

Mme de Staël a exprimé une idée analogue en affirmant que le vrai poète lyrique doit se servir de la nature « comme de l'emblème de ses pensées » ou qu'il lui faut « considérer l'univers entier comme un symbole des émotions de l'âme. »² N'envisage-t-elle pas seulement ici les mystérieuses affinités de la nature et du cœur d'un point de vue inverse du nôtre ? A un certain spectacle, disions-nous, répond en nous une certaine émotion. Mais la vie affective de l'artiste peut aussi — comme le dit Mme de Staël — s'exprimer par des symboles tirés du monde extérieur. L'élément objectif — pris dans son sens le plus large : spectacle, événement ou souvenir — pourra donc intervenir des deux manières dans le lied : souvent il déclenchera la *Stimmung*, comme le bruit du moulin dans *das zerbrochene Ringlein* d'Eichendorff, où le poète s'écrie :

*Hör'ich das Mühlrad gehn,
Ich weiss nicht was ich will...*

ou comme la couleur verte odieuse à W. Müller parce qu'elle est celle de son rival :

*Wenn's nur so grün, so grün nicht wär'
Da draussen in Wald und Feld !*³

Parfois au contraire il en sera le reflet, l'emblème, suivant le mot de Mme de Staël. Qui ne connaît *Der Traum* de Uhland, ce « frais et ravissant mirage », cette « bouffée de printemps, lumineuse,

1. Lessing. *Laocoon*, XXII, trad. Hallberg, p. 160.

Οὐ νέμεσις, Τρῶας καὶ εὐκνήμιδας Ἀχαιοὺς
Τοιῇ δ' ἀμφὶ γυναικὶ πολλὸν χρόνον ἄλγος πάσχειν

(Iliade, III, 156-157)

2. *De l'Allemagne*, II, Ch. X (Œuv. III, p. 125).

3. Wilhelm Müller (Cycle « *Die schöne Müllerin* ») *Die böse Farbe*. Cf. Gundolf : *Gaethe* (1922), p. 99 : « Bei aller früheren Lyrik ist zweierlei : eine dichterische Erregung und *der Gegenstand, der sie auslöst* : ein konkreter oder ein abstrakter, ein innerer oder ein äusserer Gegenstand. Auf diesen Gegenstand, Gott, König, Vaterland, Geliebte, Natur, Freiheit oder was immer, ist der Blick des Dichters gerichtet, und all seine dichterische Erregung wird nur Sprache, um sich dieses Gegenstandes zu bemächtigen ».

embaumée, sonore, qui ne fait que paraître et s'évanouir » ¹, image de l'amour impossible :

Sie lag in der Klosterzelle,
Er fern in Turmes Grund. ²

ou le lied de même sens dans l'*Intermezzo*.

Ein Fichtenbaum steht einsam ³...?

Les lieds de Heine présentent une multitude d'exemples semblables, visions lumineuses (*Die Rose, die Taube, die Lilie, die Sonne* ⁴) ou symboles funèbres, tels les battements du cœur martelant un cercueil ou le lugubre écho de la ballade,

Ins dunkle Grab ! ⁵

Ces allégories se retrouvent en effet surtout dans les *Kunstlieder* où l'auteur doit transfigurer son émotion personnelle au point de l'assimiler à toute émotion humaine analogue. « Écoutez chanter le poète — dit Marcel Prévost de Heine —. Sa bien-aimée n'est plus la petite bourgeoise de Hambourg. C'est la blanche Marie qu'au travers des brouillards d'Écosse, le spectre de Ratcliffe entraîne dans le royaume des trépassés. C'est la Mauresque chrétienne déguisée en enchanteresse, c'est la bien-aimée d'Almanzor qui se jette à la mer enlacée dans ses bras, c'est donna Clara invitant le malheureux Ramiro à la danse de nocces... Partout où l'amant errant porte ses pas, le cruel et cher visage le poursuit. Il le retrouve dans un vieux tableau de Giorgione, représentant la Vierge Marie morte ; il le voit se refléter dans le miroir d'or d'une coupe de vin du Rhin » ⁶.

La nature des rapports entre le monde extérieur et l'âme du poète n'est du reste pas toujours facile à discerner. Il y a souvent action et réaction : dans le lied si connu *Der Lindenbaum*, est-ce le

1. Blaze. *Op. cit.*, p. 102.

2. *Gedichte*, von L. Uhland. Éd. Cotta, 1881, p. 212.

3. H. Heine. *Intermezzo*, 33.

4. *Ibid.*, 3.

5. *Romanzen* 3 : *Bergstimme*.

6. Marcel Prévost. Préface de la traduction du *Retour* de H. Heine par J. Daniaux (Lemerre 1890).

souvenir du tilleul qui cause la mélancolie de l'exilé, ou l'arbre chéri n'est-il pas en même temps le symbole de sa nostalgie ?

Und immer hör'ich's rauschen,
Du fändest Ruhe dort. ¹

La légende de *Lorelei* apparaît bien dès la première strophe comme l'origine de la tristesse indéfinissable du poète, mais elle semble être en même temps l'expression symbolique des souffrances que lui inflige la cruauté d'une femme insensible :

Und das hat mit ihrem Singen
Die Lorelei getan. ²

La pénétrante remarque de Gundolf, à propos des poésies lyriques de Goethe, s'applique également aux chefs-d'œuvre de Heine et aux autres géniales productions du même genre : « Son lyrisme en arrive à ignorer par principe toute distinction entre l'état d'âme et l'objet, comme celle entre le sentiment créateur et celui qui est créé par le poète, entre l'amour et l'objet aimé, entre la nostalgie et l'objet du désir. » ³ Impossible de pousser plus loin l'union — nous dirions presque : la confusion — du subjectif et de l'objectif ; impossible par conséquent de se livrer davantage dans une œuvre d'art ; nous atteignons ici le *summum* du lyrisme.

S'il est parfois malaisé de discerner le rôle exact de l'élément objectif, il est pourtant toujours possible d'en apprécier l'importance dans une poésie donnée. En d'autres termes, le degré d'objectivité — ou de subjectivité — peut nous fournir une indication qui nous permettra de classer les diverses variétés de lieds :

Un premier groupe comprend les poésies où domine l'expression de la *Stimmung*. Ici, l'élément intellectuel provenant d'influences extérieures est réduit au minimum. Nous touchons à la musique. Nous pleurons, nous chantons avec le poète. Quant aux causes de sa joie ou de sa tristesse, ne les lui demandons pas. Ces lieds se rapportent si peu à un sujet — ou plutôt : à un objet — donné, qu'ils ne portent en général pas de titres. Ils sont *Stimmung* pure.

1. W. Müller, *Der Lindenbaum*.

2. H. Heine, *Heimkehr*, 2.

3. Gundolf, *op. cit.*, p. 99 « (Goethes Lyrik) kennt prinzipiell nun diesen Zwiespalt zwischen dem Zustand und dem Gegenstand nicht mehr, auch nicht den zwischen dichtendem und bedichtetem Gefühl, zwischen Sehnsucht und Ersehntem. »

Tel est le début des plaintes de Gretchen :

Meine Ruh' ist hin,
Mein Herz ist schwer...

C'est aussi l'émotion intime de Mörike :

Lass, o Welt, o lass mich sein,
Locket nicht mit Liebesgaben...¹

C'est la tendresse émue de Storm :

Als ich dich kaum gesehen,
Musst'es mein Herz gestehen,
Ich könnt' dir nimmermehr
Vorübergeh'n...²

Ce sont les innombrables impressions mélancoliques ou douloureuses de Heine :

Einsam klag'ich meine Leiden...³

ou :

Was will die einsame Träne ?⁴

L'intraduisible *Sehnsucht*, cette inquiétude nostalgique souvent fort vague, domine dans cette catégorie de lieds, tentatives pour peindre, comme dit Nodier, « ce qui échappe à l'expression, ce qui se dérobe presque à nos organes, ou ce qui n'agit sur eux que par une puissance invisible dont l'ascendant résulte en grande partie de ce qu'elle a de vague, et ne s'explique que par ce qui ne peut s'expliquer ». ⁵ Ces élans, ces soupirs sans raison ne se rencontrent guère dans le *Volkslied*. Celui-ci préfère un peu plus de précision et la plupart du temps nous renseigne d'un mot sur la cause extérieure de l'émotion. Ce sont les événements qui marquent dans l'existence — la naissance de l'amour, le départ, le mariage, le trépas — ou bien les spectacles de la Nature qui nous émeuvent

1. Mörike : *Verborgtheit*, (Gedichte. Éd. Reklam, p. 88).

2. Storm : *Im Volkston*, I. (Gedichte, Éd. Reklam, p. 21).

3. *Junge Leiden*, Lieder, 2.

4. *Heimkehr*, 30.

5. Ch. Nodier, article sur la 5^e éd. de l'*Allemagne* de M^{me} de Staël (*Débats*, nov. 1818). Cité par Baldensperger. *Études d'histoire littéraire*, (1907), I, p. 155.

la succession des saisons et des heures, la première fleur, le chant du rossignol, les jeux de la lumière, de l'eau — ou même le sentiment de la présence divine. Les effusions mystiques du *Kirchenlied* se rattachent à cette catégorie. Quantité de *Kunstlieder* rapportent de même la *Stimmung* à un objet précis : tels, le chant d'allégresse de Goethe par un matin de Mai à Sesenheim ¹, l'attendrissement de Storm revoyant sa triste ville natale toute auréolée de souvenirs de jeunesse ², ou l'émotion de Mörike au printemps ³ :

Frühling lässt sein blaues Band
Wieder flattern durch die Lüfte.

Un mot du texte, parfois le titre seul, suffisent pour indiquer au lecteur la situation du poète et le préparer ainsi à goûter les mêmes joies ou à partager les mêmes douleurs ⁴.

Le second groupe renferme les poésies où domine l'élément objectif, sans en exclure pourtant jamais l'atmosphère d'émotion intime inhérente au lied. Il ne s'agit plus ici d'un choc extérieur isolé ou d'un milieu statique (printemps, automne, soir, etc.) qui baigne le poète. Nous voyons une *action* se dérouler devant nous. Tantôt elle nous est présentée comme un récit du passé, et la ballade touche à l'épopée (*der König in Thule*), tantôt nous assistons à une vraie représentation : les personnages s'entretiennent devant nous ; c'est une ballade dramatique (*Erkönig*). Goethe en fera dériver un nouveau type, beaucoup plus artistique et plus éloigné du lied, comme *Der Gott und die Bajadere*, aux strophes compliquées et parfaitement symétriques. A ces trois genres, on pourrait en ajouter un quatrième qui touche au lied par son lyrisme, à l'ode parfois par sa grandiloquence, et qui tient pourtant à la ballade parce que le poète n'y prend pas la parole, mais fait parler un ou plusieurs personnages qu'il place dans une certaine situation (*Mahomets Gesang*) ⁵.

1. *Märlied*.

2. *Die Stadt* (*Gedichte*, Éd. Reklam, p. 18).

3. *Er ist's* (*Gedichte*, Éd. Reklam, p. 26).

4. V. pl. ht, p. 45.

5. Cf. Heinrich Spiro, *Deutsche Balladen* (1929) Einleitung, p. 9 sqq. Cette préface, qui qualifie la ballade de *liedhaft* contient un curieux tableau généalogique des divers types de ballades goethéennes — ceux que nous examinons dans notre texte. *Le Roi de Thulé* est considéré comme le type le plus proche du lied subjectif, *Erkönig* penchant vers le drame, *Le Dieu et la Bajadère* vers l'œuvre d'art à la forme plus raffinée que le lied.

Les sujets de toutes ces poésies sont empruntés à l'histoire ou à la légende profane ou religieuse : épisodes tirés de la Bible, tels les récits de Noël si fréquents dans toutes les littératures populaires ; vieux contes créés ou embellis par l'imagination du poète, comme *Lenore, der Fischer, Erbkönig*, le *Romanzero* de Heine ; pages d'histoire si nombreuses chez Uhland, ou même d'autobiographie, comme chez Liliencron ; enfin, récits symboliques : *Heidenröslein* et surtout *das Lied von der Glocke* (l'amour — la mort — l'incendie — la Révolution, etc.) ¹

Mais les auteurs de ballades peuvent-ils être considérés comme des lyriques ? Henri Blaze semble en douter. Il écrit à propos de Uhland : « Le poète qui, cessant de se prendre pour unique objet des impressions ressenties dans ses chants, s'efforce de donner à ces impressions, à ce pathétique, des personnages imaginaires ou réels pour interprètes, mariant les mouvements du cœur aux récits de l'histoire, aux fictions de l'esprit ; celui-là, bien qu'on le classe parmi les lyriques, n'en est pas moins de fait un poète épique ». ² Le critique discerne ici fort bien le rôle symbolique joué par le monde extérieur, mais c'est précisément l'utilisation de celui-ci comme symbole ³ qui empêche le lied-ballade de verser dans le drame ou l'épopée ⁴. Si le poète laisse parler son cœur, nous sommes toujours en plein lyrisme : qu'importe si, pour nous suggérer ses émotions, il utilise un récit progressif ou un personnage légendaire, comme un autre se servirait d'une mélodie ou d'un paysage !

A côté des églantines fleurissent, dans le jardin parfumé du lied, de lourdes roses-thé qui en sont dérivées. Mais ces fleurs doubles s'épanouissent à la limite extrême du genre. La ballade aux allures d'hymne, dont nous avons parlé en dernier lieu, celle de Schiller,

1. Bien que qualifié de *Lied*, le *Chant de la Cloche* s'écarte sensiblement du type dont nous nous occupons ici, de par son caractère souvent descriptif ou grandiloquent. Nous croyons pourtant utile de ne pas l'éliminer de notre étude, car les passages lyriques ou épiques, au rythme si vif, si adapté aux impressions du poète, ont agi sur nos traducteurs exactement dans le même sens que les autres lieds allemands.

2. H. Blaze, *op. cit.*, p. 99.

3. Cf., plus haut, pp. 46-47.

4. Un autre critique dira du même Uhland qu'il est toujours subjectif : «... il l'est alors même qu'il procède par narration ; quelque sujet qu'il traite, son sentiment intime, personnel, y éclate toujours avec force, et partout, dans ses poésies, se révèle la nature la plus noble, la plus pure, l'âme la plus honnête, la plus candide » (p. 46). Plus loin, il est dit : «... la ballade qui forme la transition de la poésie lyrique à la poésie épique » (p. 61). (*État actuel de la poésie allemande*, d'après M. O. L. B. Wolff, Professeur à l'Université d'Iéna. *Nowv. Rev. germ.*, T. XIII, 1833).

Le lied allemand.

avec son caractère épique ou didactique et sa forme parfois grandiloquente, s'écartent beaucoup plus du type primitif que les ballades populaires de Goethe, où la *Stimmung* imprègne toujours le récit. Même *der Gott und die Bajadere, die Braut von Korinth* ou les lieds de Suleika conservent, malgré leur forme savante, la marque de cette simple sincérité de cœur que l'on chercherait vainement sous la rhétorique de ballades comme *der Ring des Polykrates* ou *der Taucher*. Avec Schiller, nous touchons à la limite extrême du genre — nous l'avons même souvent, croyons-nous, dépassée ¹.

Après cette revue, aussi complète que possible, des divers types de poésies apparentées au lied, nous croyons pouvoir tracer les frontières exactes de ce genre. Partis de la poésie tout à fait subjective comme fond et moyens d'expression, en deçà de laquelle commence la mélodie sans paroles, nous avons vu les influences extérieures se manifester avec une netteté croissante et s'associer toujours davantage à l'état d'âme du poète. Nous sommes allés ainsi jusqu'à la ballade classique, située aux confins de l'ode, de l'apologue ou de l'épopée, et qui déborde souvent le cadre du lied ². Nos notions se sont enrichies et précisées : populaire ou artistique, naturel ou cultivé, le vrai *lied* doit toujours, pour la forme, produire l'impression d'un chant spontané, musical, exempt de toute con-

1. « Sur ce terrain-là (de la ballade populaire) Goethe reste sans rival. Schiller, qui, dans le style soutenu, admiratif, compte plus d'une pièce à lui opposer, n'a pas même abordé cette variété du genre. A la *Fiancée de Corinthe*, au *Dieu et la Bajadère*, au lied du *Comte prisonnier*, vous opposerez *Fridolin*, l'*Anneau de Polycrate*, le *Gantelet*. Mais que trouverez-vous dans toutes les poésies lyriques du chantre de Thécla, que trouverez-vous à mettre en présence du *Roi des Aulnes*, de la *Cloche errante*, de l'*Apprenti sorcier* ? » (Blaze, *op. cit.*, p. 70).

Notons enfin que Schuré, dans son *Histoire du lied*, ne cite pas une seule pièce de Schiller.

Sur le lyrisme de Schiller, particulièrement goûté par M^{me} de Staël et les autres littérateurs français du début du XIX^e siècle à cause de son caractère moins populaire et plus philosophique, et sur le rôle qu'il joue avant 1830 pour accoutumer notre public au lied sans le choquer, cf. Egli. *Schiller et le Romantisme français* (1927), spécialement T. II, p. 6 sqq. et p. 48 sqq.

2. Sur ce « dosage » de l'élément subjectif, cf. Schopenhauer (*Le Monde comme volonté et représentation*, trad. Burdeau, T. I, pp. 259-260) : « Dans la romance, le poète laisse encore percer, par le ton et l'allure générale de l'ensemble, ses propres sentiments : beaucoup plus objective que la chanson, elle garde cependant quelque chose de subjectif, qui diminue encore dans l'idylle » etc.

A propos du lied (*Ibid.*, p. 260) : « Saisir une impression d'un moment, et lui donner corps dans un chant, voilà en quoi consiste ce genre de poésie... » Et pourtant le vrai poète lyrique « exprime dans son œuvre la nature intime de l'humanité entière ».

vention, de tout cliché littéraire. Pour le fond, le « dosage » de l'élément objectif peut être, nous l'avons vu, très variable ; mais il doit se dégager toujours du lied une atmosphère, une tonalité générale révélant la *Stimmung* du poète ¹. Dans le lied idéal, ces trois éléments indispensables — forme rythmique, images matérielles et état d'âme — ne font qu'un, si parfaite est leur adaptation.

De ces quelques réflexions sur un genre littéraire, « ondoyant et divers » entre tous ², ressortent nettement les limites de notre enquête. Cet essai de définition justifie, nous l'espérons aussi, notre choix du *lied* pour l'étude des traductions poétiques françaises. Obligés, par les dimensions du sujet, de nous borner à une certaine catégorie de poèmes, nous avons pensé que le lied, effusion du cœur musicale et familière, était particulièrement étranger à notre littérature classique où dominait l'esprit sous un style de préférence descriptif ou académique ³. Par sa nouveauté de forme et de contenu, le lied devait frapper et séduire nos Romantiques en quête de sources poétiques inconnues, tout en leur offrant, pour les mêmes raisons, les plus grandes difficultés d'adaptation.

1. D'où l'aide si efficace que la musique, art évocateur par excellence, peut apporter au poète pour compléter son lied. — Il est à remarquer que même des *ballades*, *liedhaft* comme *le Roi de Thulé*, deviennent des *lieds* pour le compositeur qui en dégage cette *Stimmung*.

2. Tous les genres littéraires sont d'ailleurs mal délimités, car toutes les divisions imposées par la critique sont artificielles : élaborées après coup, elles laissent déborder toujours d'un côté ou d'un autre la réalité trop riche et trop variée pour être enfermée dans des cadres rigides. Le lied, nous l'avons vu, n'échappe pas à la règle générale et passe par transitions insensibles du lyrisme le plus pur au petit poème épique ou au morceau dramatique. Délimiter un genre, c'est essayer de voir où commencent ces transitions.

3. Cf. M^{me} de Staël. *De l'Allemagne*, 1^{re} partie, ch. XI et XII et H. Blaze, *op. cit.*, p. 5.

DEUXIÈME PARTIE

PÉNÉTRATION DU LIED EN FRANCE

1. — AVANT LE ROMANTISME.

CHAPITRE PREMIER

GOUT POUR LA POÉSIE ALLEMANDE AVANT MADAME DE STAEL

Le Prérromantisme, retour au naturel et à la nature :

I. Naissance du genre troubadour ; Romance et élégie féodale.

II. Séduction des littératures du Nord. — Popularité croissante de la poésie allemande à partir de 1750 : Elle nous offre des idées morales dans un cadre rustique et flatte notre goût pour le sentimentalisme et la description pittoresque.

Isolément de la France révolutionnaire : retour au Classicisme. — Médiocrité de la littérature impériale : elle ignore et méprise l'étranger, en particulier l'Allemagne.

L'Émigration, correctif à la rupture entre la Révolution et l'Europe : son importance littéraire ; ses publications. — Valeur du lyrisme allemand entrevue par les *Archives littéraires*. — Premiers essais de traductions lyriques : abîme entre notre poésie et celle de l'Allemagne nouvelle.

D'allure populaire, d'un sentimentalisme souvent mélancolique, parfois macabre, le lied présente certains caractères inhérents à la poésie dite romantique. Il serait donc naturel de supposer que ce genre, d'origine essentiellement germanique, ne s'est insinué chez nous qu'autour de 1820, au moment où les idées de M^{me} de Staël allaient triompher. Mais après les études de littérature comparée publiées par MM. Texte, Baldensperger, Mornet, Jacoubet, Van Tieghem, etc., la question semble beaucoup moins simple : il apparaît aujourd'hui que les tendances victorieuses en 1830 remontent presque toutes au règne de Louis XV et qu'en particulier le goût de la poésie allemande comme aussi celui de la chanson sentimentale s'est développé chez nous en plein XVIII^e siècle — autour de 1760 — . Certes, à ce moment-là, les travaux de Herder, les œuvres de Bürger et de Goethe n'avaient pas fait encore du lied un genre littéraire à la mode outre-Rhin. Pourtant, ce sont certaines qualités d'émotion, de naïveté, de naturel — dont un bien pâle reflet animait parfois la poésie allemande de cette époque — qui

firent accueillir chez nous avec tant de faveur les productions littéraires germaniques. Les mêmes forces latentes qui travaillaient l'Angleterre, l'Allemagne, la Scandinavie, étaient aussi à l'œuvre en France ; mais chez nous, les souvenirs et les derniers fruits de l'admirable floraison classique du XVII^e siècle masquèrent longtemps les progrès des nouvelles tendances et en retardèrent le triomphe. Il n'en existait pas moins des affinités entre notre appel à la nature et les idylles de Gessner, par exemple, comme aussi entre nos romances et les ballades du Nord.

Les Romantiques, tels Sainte-Beuve ou Émile Deschamps, ont fait remonter avec raison au goût exagéré de la Pléiade pour l'érudition la genèse du mouvement littéraire qui amena en France le divorce entre la chanson, encore fraîche et vivante au XVI^e siècle, et la poésie académique. Ce sont les efforts maladroits pour purifier et ennoblir la poésie qui ont causé pour plus d'un siècle la ruine du lyrisme familier ¹. Plus de simplicité naturelle, plus de vraie poésie : pendant tout le XVII^e siècle « l'orgueilleuse délicatesse de la langue » ², dont certains s'affligent, mais à laquelle tous se résignent, va se refuser à tout compromis avec la littérature populaire, et la société lettrée des provinces, pourtant plus près du riche héritage de poésie naïve et sincère, voudra imiter la cour et la capitale.

Mais au XVIII^e siècle, sous l'obscur poussée de ces forces psychologiques qui tendent toujours à ramener l'homme vers la Nature par une secrète nostalgie, se dessine le mouvement nouveau, connu aujourd'hui sous le nom de *préromantisme*. Lassés de la vie artificielle des milieux mondains, certains penseurs et certains artistes en viennent à s'intéresser à la nature et au naturel — même affecté — sous toutes leurs formes, depuis la vie simple du campagnard jusqu'à la naïveté de l'enfant ou de l'ignorant. Le manque de « politesse », l'absence de manières, un langage rude et archaïque leur paraissent les marques extérieures de vertus solides, de

1. V. Sainte-Beuve. *Tableau de la poésie française au XVI^e siècle*, p. 55 et *passim*. Cf. du même : *Nouv. Lundis*, XIII, p. 293, sur la déviation de la Pléiade qui s'est écartée des sources premières du Moyen-âge pour se perdre dans l'érudition. — Cf. sur Du Bellay : *Ibid.*, p. 301, et sur Malherbe, p. 363. — V. enfin cette curieuse note de l'épître *A Villemain* (*Poésies compl.* éd. Lévy, 1863 p. 234) où le critique compare la langue poétique de la Pléiade à un balcon, imprudemment dressé au dessus de la prose, qui s'est écroulé, entraînant tout l'édifice littéraire : Boileau n'a réussi qu'à reconstruire un trottoir de deux pouces de haut !

Brunetière (*L'Évolution de la poésie lyrique* (1894), I, p. 222) attribue cette note aux *Poésies de Joseph Delorme*.

2. D. Mornet. *Le Romantisme en France au XVIII^e siècle* (1912), p. 239.

sentiments sincères et profonds¹. Au milieu du siècle, ces nouvelles tendances trouvent en J.-J. Rousseau un prestigieux défenseur. Le retour à la Nature, nouvelle religion dont Jean-Jacques est le prophète ! — La poésie d'allure populaire, si méprisée jusque-là, malgré la boutade d'Alceste, séduit maintenant par les caractères mêmes qui déplaçaient aux classiques — rusticité de la forme et simplicité parfois brutale des sentiments.

Ces aspirations nouvelles s'étaient manifestées de très bonne heure par des études historiques où elles trouvèrent un aliment². Grâce aux travaux de certains érudits tels que les abbés Mervèsin³, Massieu⁴ et Goujet⁵, ou Lacurne de Sainte-Palaye⁶, la connaissance de la poésie médiévale des « troubadours » s'était répandue dans le public. Dès 1742 sont publiées les poésies du roi de Navarre⁷. Plus tard, en 1774, l'abbé Millot donne une *Histoire littéraire des Troubadours* en trois volumes. Grâce à l'habileté d'adaptation d'un Tressan⁸ qui du reste retouche sans scrupule ses modèles, ou d'un Laborde qui, dans son *Recueil de Chansons historiques*, admet nombre de pastiches, la romance devient à la mode : le nombre des recueils qui pullulent entre 1773 et 1787 en témoigne. Ce type de poésie constitue un des éléments essentiels du « genre troubadour », tout comme la légende du « bon vieux temps » moyenâgeux et le « style marotique », imitation souvent pleine d'humour de l'ancien langage, apparue dès le siècle précédent⁹. Pour un public lassé des odes pompeuses, des mornes et solennelles éloges,

1. Cf. Van Tieghem, *Le Prérromantisme* (1924) p. 188.

2. Cf. Baldensperger, *Études d'histoire littéraire*. Le « genre troubadour » (I, p. 144).

3. *Histoire de la Poésie française*. Paris 1706.

4. *Histoire de la Poésie française avec une défense de la Poésie*. Paris 1739.

5. *Bibliothèque française*, commencée en 1740 (Paris), T. IX.

6. *Les amours du bon vieux temps* (traduction d'Aucassin et Nicolette). Paris, 1756).

Mémoires sur l'ancienne chevalerie (2 vol. Paris, 1759), lus à partir de 1746 à l'Acad. des Inscriptions, et que Ch. Nodier rééditera en 1826.

7. *Les Poésies du Roi de Navarre*, 2 vol. Paris, 1742.

8. *Histoire littéraire des Troubadours, contenant leurs vies, des extraits de leurs pièces, et plusieurs particularités sur les mœurs, les usages et l'histoire du XII^e et du XIII^e siècles*, 3 vol. Paris, 1774.

9. Sur l'idée que l'on se faisait du « bon vieux temps », de la pureté et de la naïveté des mœurs villageoises, restes de cette époque disparue, cf. Jacoubet : *Le comte de Tressan et les Origines du genre troubadour*. Thèse Paris (1923), p. 116-119 et du même : *Le genre troubadour et les origines françaises du Romantisme*. 1929. p. 30.

et avide de naïveté, même feinte ou puérile, la romance est un exquis délassement. La fraîcheur de sentiments que le public croit y trouver fait oublier l'habituelle platitude de ses vers. A la chanson où la gaîté s'exprime en brillants traits d'esprit, beaucoup préfèrent la romance proprement dite où domine la sensibilité unie à la grâce. « Là, il y a quelque chose de touchant, de naïf, qui émeut, plaît, intéresse, si l'on y joint encore le charme si doux d'un chant simple et comme échappé d'une âme qui ne saurait contenir les sentiments soutenus et tendres dont elle est remplie » ¹. Ne dirait-on pas déjà une définition du *lied* ?

Parfois même le petit poème sentimental est privé d'accompagnement et devient une sorte d'élégie simple et naïve — « élégie féodale », dira Coupigny ². Ainsi, la romance habitait d'une part les Français aux épanchements d'un lyrisme familial, à la poésie subjective ; d'autre part, son caractère mélancolique lui faisait accueillir avec faveur les sombres légendes du Nord dont l'influence allait souvent la faire tomber dans le genre macabre et mélodramatique. Cette tentative de retour à un passé chevaleresque — bien artificiel avec les fadaises de ses troubadours, ses larmes faciles et ses spectres, mais qui paraissait plus près de la nature que les Grecs et les Latins de convention — explique la vogue de la poésie septentrionale à la même époque. Qu'il s'agisse des ballades recueillies par Percy ou Mallet ³, des poèmes d'Ossian ou, comme nous allons le voir, des poésies germaniques, toutes ces œuvres plaisent, à l'égal des romances, à un public avide de *nature* et de *vertu* ⁴.



Si une construction graphique permettait de représenter l'intérêt inspiré à la France par l'Allemagne littéraire, du XVIII^e siècle aux débuts du Romantisme, la courbe tracée par l'historien affecterait à peu près la forme suivante : commençant aux environs de 1720, elle ne s'élèverait guère au dessus de zéro pendant une trentaine d'années, puis monterait rapidement jusqu'à 1789 pour

1. Coupigny cité par Jacoubet, *op. cit.*, p. 105.

2. *Ibid.*, p. 100-101.

3. David Mallet, écrivain écossais (1700-1765).

4. Cf. Montesquieu. *Esprit des Lois*, Livre XIV, Ch. II. « Vous trouverez dans les climats du Nord des peuples qui ont peu de vices, assez de vertus, beaucoup de sincérité et de franchise ». Ce sont déjà les idées de M^m^e de Staël !

retomber sous la Révolution et l'Empire et ne se relever qu'après l'*Allemagne* de M^{me} de Staël.

« On était fort en train de connaître l'Allemagne en France avant 1789 », a écrit Sainte-Beuve¹; mais la curiosité qu'inspiraient les lettres et les mœurs germaniques ne remontait guère qu'à une quarantaine d'années. Il avait bien paru, à partir de 1720, la *Bibliothèque germanique ou histoire de l'Allemagne et des pays du Nord*, fondée par des protestants réfugiés à Berlin, Lenfant et Beausobre², mais les efforts pour populariser la littérature d'outre-Rhin s'étaient heurtés aux préjugés ou à l'indifférence. Le marquis d'Argens exprimait l'opinion courante, quand il écrivait en 1737 : « Le génie généralement peu vif des Allemands et leur langue plus propre à écrire des ouvrages de science et de morale que des pièces d'éloquence et de poésie, ont semblé former un obstacle au grand nombre de poètes et d'orateurs parmi eux ; ils en ont cependant quelques-uns... Je ne connais aucun poème allemand qui ait fait quelque éclat en Europe et je doute qu'on en ait jamais traduit »³. A la *Bibliothèque germanique*, disparue en 1740, avait succédé l'éphémère *Journal d'Allemagne, de Suisse et du Nord* (1741-43) qui n'eut pas plus de succès. Quelques années plus tard, en 1746, Pérard et Formey lançaient la *Nouvelle bibliothèque germanique* moins littéraire encore qu'ils poursuivront avec des résultats médiocres jusqu'en 1760⁴.

Mais vers le milieu du XVIII^e siècle, l'Allemagne était arrivée au terme de la plus triste période de son histoire littéraire, et la pénétration de sa poésie en France allait coïncider avec l'émanci-

1. *Portraits contemporains*. Éd. 1846, II, p. 365.

2. Cette revue, après la mort de Lenfant en 1728, passa entre les mains de Beausobre et de Mauclerc, puis entre celles de Formey ; elle cessa de paraître en 1759. elle compte 79 volumes.

Cf. Pour le Refuge et son rôle littéraire : Ch. Weiss, *Histoire des réfugiés protestants de France* (1853) T. I, p. 192 sqq.

Cf. aussi : Michiels. *Histoire des Idées littéraires en France* (1863), I, p. 334, sqq. Il faut remarquer d'ailleurs que le Refuge répandit l'influence française à l'étranger bien plus qu'il ne fit connaître l'étranger à la France ; avec l'Émigration, les courants littéraires suivront une marche inverse.

Cf. aussi : V. Rossel. *Histoire littéraire de la Suisse romande* (Genève 1891), p. 59 et *Histoire des relations littéraires entre la France et l'Allemagne* (1897), p. 47.

3. *Lettres Juives*, citées par V. Rossel (*op. cit.*, p. 44). Quelques lignes plus bas, le critique suisse cite un passage moins aimable encore des *Lettres françaises et germaniques* de Mauvillon (1740).

4. Cf. Süpfle. *Geschichte des deutschen Kultureinflusses auf Frankreich*. (Gotha 1886), I, pp. 128-129.

pation de sa littérature : les premiers chants de la *Messiede* paraissent en 1748, au moment où l'un des plus célèbres intermédiaires entre les deux cultures, Grimm, arrive dans notre capitale. Deux ans plus tard, son *Almanach historique et chronologique de tous les spectacles* éveille la curiosité des Parisiens. Le *Mercur* lui ayant alors demandé un article, Grimm écrit dans sa *Lettre sur la littérature allemande* cette phrase prophétique : « On nous prédit tous les jours que la littérature allemande ne tardera pas à être à la mode en France ; et pourquoi non »¹ ? La *Correspondance littéraire* de Grimm, le *Journal étranger* qu'il inaugure en 1754 et auquel collaborent des auteurs allemands comme Gellert, Nicolaï ou Hagedorn, l'*Année littéraire* de Fréron (1754-1799)², les traductions multipliées vont retenir de plus en plus l'attention du public lettré. Selon la prédiction de Grimm, la mode s'en mêle, et en une vingtaine d'années (1750-70) la littérature germanique atteindra une vraie popularité. En 1766, Michel Huber pouvait écrire : « Il n'y a guère plus de seize ans que la poésie allemande était encore entièrement inconnue en France et qu'on n'en parlait qu'avec mépris. » Le recueil de traductions³ dont la préface contenait cette phrase venait à son heure, car il connut le succès : la notoriété de Gellert et de Gessner date de cet ouvrage. Pendant la même période paraissaient deux autres anthologies, le *Choix littéraire de Genève* (1745) et le *Choix varié d'Avignon* (1772). Mais aucune n'atteignit le renom des traductions beaucoup plus souples de Huber.

Quelles étaient les raisons de cet engouement si rapide ? En ces temps de fermentation intellectuelle, où toutes les idées anciennes sont âprement discutées et combattues, la littérature, avons-nous dit, éprouve le besoin de se renouveler. Fatiguée

1. Cf. Rosières. *La littérature allemande en France de 1750 à 1800*. Rev. pol. et litt., 15 sept. 1883, pp. 329 sqq.

Fréron formulait à la même époque une prédiction analogue : « Je ne doute pas que les traductions de livres allemands ne deviennent bientôt à la mode, et ne remplacent les versions Angloises qui ont succédé aux Italiennes ». (*Lettres sur quelques écrits de ce temps*. Tome V. Du 15 janvier 1752).

Süpfle considère l'année 1750 comme décisive pour l'introduction de la littérature allemande en France. (*Op. cit.*, I, p. 143).

2. L'Angleterre y occupe les 3/5 des articles de littérature étrangère, mais l'Allemagne vient — loin derrière — au même rang que l'Italie. Le « maximum » des articles sur l'Allemagne est entre 1766 et 1776.

C'est pendant cette décade que M. Van Tieghem place « le fait intéressant que l'on peut appeler la découverte de la littérature allemande ». (p. 9, Van Tieghem, *Thèse*, 1917).

3. *Choix de poésies allemandes* (1766), 4 vol. T. I. Discours préliminaire.

de la vie de « société » et d'une antiquité conventionnelle, curieuse en même temps de tout ce qui est étrange et étranger, notre poésie cherche au dehors des voies nouvelles — de préférence dans les contrées du Nord ; elle n'en a, certes, qu'une idée bien confuse, mais elle les considère comme plus sauvages, comme habitées par des populations plus frustes — donc, comme les derniers asiles de la nature et de la vertu. Dorat le déclare dans un opuscule de 1769 : « Un poète, sur les bords du Rhin, est en quelque sorte l'homme de la nature. Il ne respire que pour l'étudier, il ne l'étudie que pour la peindre. Il ne connaît ni le fiel, ni la haine, ni les manèges de l'ambition, ni les fureurs de la jalousie ; il n'écrit point seulement pour exister dans le souvenir des hommes ; il écrit pour les rendre meilleurs, pour leur présenter sans cesse l'image de la vertu, serrer les liens qui les unissent, changer leurs devoirs en plaisirs »¹. On croirait presque entendre M^{me} de Staël !

Des idées morales dans un cadre rustique — ce besoin de l'âme française à cette époque explique la faveur toute particulière dont jouissent les auteurs allemands d'un caractère idyllique ou sentimental. Mais la vogue immense des *Alpes* de Haller², à laquelle vient s'ajouter la renommée de Gessner et de Gellert, suivis de quelques poètes mineurs, ne prépare nullement les Français à comprendre le lied : la *nature*, c'est encore pour nous la description ; la *vertu*, c'est le sentimentalisme moral et social, à tendances didactiques. Et Klopstock, avec son épopée religieuse et ses odes imitées de l'antique, ne nous faisait pas davantage soupçonner la renaissance du lied qui, grâce à Herder, à Goethe, à Bürger, allait être un des plus beaux fruits du *Sturm und Drang*.

Ainsi, au moment où le macabre fiancé de *Lénore* et le sentimental Werther, « naturalisé Français » selon l'expression de Michiels, vont devenir deux types populaires de notre littérature, l'Allemagne est déjà, en quelque sorte, cristallisée dans l'imagination de nos critiques. Grâce surtout aux œuvres des Haller, des Gessner, des

1. Dorat. *Idée de la poésie allemande* (1769) publiée en tête de *Sélim et Sélma*, imité de Wieland. L'auteur y oppose l'Allemagne à l'Angleterre. Mêmes idées exprimées dans la *Préface aux Fables par M. Dorat* (*Fables nouvelles*, La Haye, 1773).

Cf. Texte. *Les origines de l'influence allemande*, etc. (1898), p. 5 et Süpfle, *op. cit.*, I, p. 161.

2. Cf. Gabriel Cunche. *La renommée de Haller en France* (Thèse, Caen, 1908). Les *Alpes* mettent à la mode le pittoresque suisse et le « montagnard vertueux », mais renforcent aussi le succès du genre descriptif, tout à fait opposé à l'esprit du lied. Cf. Cunche, *op. cit.*, p. 95 sqq.

Gellert, grâce à la renommée de Klopstock, elle nous apparaît toujours comme la terre de la foi et de la vertu, de la nature et du cœur, survivance du monde des troubadours que cherchaient à ressusciter nos romances. Mais nous ignorons tout de son lyrisme d'allure populaire, les nombreuses traductions de cette époque en font foi¹. C'est ainsi que M^{me} de Staël redécouvrira l'Allemagne au début du XIX^e siècle² : elle lui attribuera toujours au fond le même caractère, mais la trouvera — découverte inattendue pour presque tous les Français — enrichie des perles du nouveau lyrisme, du *Sturm und Drang* et des classiques. Et cette poésie *sentie* plus que *sentimentale*, *mélodique* plus que *descriptive*, éveillera dans nos cœurs des échos jusque-là insoupçonnés.

*
* *

Au début de son étude sur la littérature contemporaine, Brandes a remarqué, non sans une pointe d'ironie, que les révolutionnaires français, qui avaient bouleversé leur pays et l'Europe, n'avaient pas osé toucher aux théories littéraires — tel Voltaire, effronté en présence des pouvoirs politiques et religieux de son temps, mais incapable de se libérer de la prosodie traditionnelle³. De fait, le baromètre littéraire enregistre à peine un crochet pendant les tragiques orages de la Révolution ; puis, de 1795 à 1800, la courbe remonte à mesure que le calme renaît dans la vie publique. « En 1800, écrit Sainte-Beuve, après le Directoire et sous le premier Consul, on eut en critique littéraire la monnaie de Malherbe et de Boileau, c'est-à-dire des gens d'esprit et de sens, judicieux, instruits, plus ou moins mordants, qui se groupèrent et s'entendirent, qui

1. Les lieds n'apparaissent pas dans les nombreux Almanachs de la fin du XVIII^e siècle, pourtant si fertiles en pièces « imitées de l'allemand ». On y trouve des fables, des odes, des « *Mort d'Abel* », des épigrammes et des pièces anacréontiques.

2. Cf. Texte. (*Les Origines de l'influence allemande, etc.* p. 4) : « L'Allemagne de M^{me} de Staël ne fut pas en réalité la révélation d'une civilisation, mais bien plutôt une invitation éloquente et pressante à revenir à l'étude d'une littérature autrefois admirée ». Opinion bien plus conforme à la réalité historique que celle de Joret qui paraît oublier l'*hiatus* de la Révolution et de l'Empire dans notre connaissance de l'Allemagne : Joret accuse Goethe d'oublier que « depuis 1750 ces préjugés n'existaient plus et avaient fait place à un véritable engouement pour la littérature allemande », quand le poète allemand loue M^{me} de Staël d'avoir mis fin à l'isolement littéraire de la France. (V. Joret : *M^{me} de Staël et la Cour littéraire de Weimar*, Ann. Fac. des Lettres de Bordeaux, 4^e série. Rev. des Lettres, 1900, II, p. 43, note 3).

3. Brandes. *Hauptströmungen*. Berlin, 1914, T. I, p. II.

remirent le bon ordre dans les choses de l'esprit et firent la police des Lettres »¹. Mais « l'homme puissant »² qui avait « replacé sur ses bases l'ordre politique et social »³ et permis ce retour à l'existence normale, n'entendait pas laisser aux auteurs d'autre liberté que celle de faire son éloge et de louer ce qu'il aimait. Le despotisme impérial, puis la crainte et les incertitudes de guerres incessantes, semblent frapper la littérature de stupeur. Asservie, elle n'est, dans les premières années du XIX^e siècle, que le pâle prolongement des classiques du XVIII^e. Son unique qualité est une correction qui n'est pas exempte de faiblesse ou d'imprécision. « Maigre et raide de forme, sanglée dans le corset de fer du bon goût »³, elle est une des plus médiocres d'Europe⁴. Ni dans le groupe du classique et officiel Fontanes, ni dans les sphères modérées de Daru et de ses amis « de bonne race en littérature »⁵, ni dans le cénacle plus libéral des Guinguenê, des Chénier, des Daunou, des Tracy ne se rencontrent d'auteurs possédant un talent original. A quelle source inconnue auraient-ils pu aller puiser une vigueur nouvelle ? — La littérature, telle l'armée impériale, méprisait toute l'Europe. Elle n'admettait d'autre supériorité que celle de l'Antiquité vue à travers le classicisme français. Et son orgueil avait de solides assises : il se fondait sur l'ignorance de l'étranger.

La Révolution avait coupé la France de l'Allemagne comme de l'Angleterre. Un jeune étudiant d'outre-Rhin, Hase, pouvait écrire en 1801 : « Ici, pas une âme ne connaît Schiller ; Millin, qui a pris des leçons d'allemand pendant sept ans, cite constamment Uz, Hagedorn, Zachariae, Gellert, comme nos meilleures têtes. Les libraires eux-mêmes se souviennent tout juste avoir entendu parler de quelque traduction de M. Schéet (Goëthe) »⁶

1. Saint-Beuve. *Causeries du Lundi*, I, p. 374.

2. *Ibid.*

3. Brandes, *op. cit.*, T. I, p. 21.

4. Cf. Texte, *op. cit.*, p. 7. — Le vide du chap. IX (sur la *Poésie lyrique*) du *Ta-bleau historique de la littérature française* (1808) par M.-J. Chénier est frappant : le lyrisme *en vers* est bien mort. — Cf. aussi Bernard Jullien : *Histoire de la poésie française à l'époque impériale* (1844) I, p. 136 sqq. et II, p. 455 sqq.

5. Sainte-Beuve, *op. cit.*, T. IX, p. 452.

6. Hase. *Briefe von der Wanderung und aus Paris*, (Leipzig, 1894), p. 70. Hase, venu chercher fortune à Paris, donnait des leçons d'allemand à la fille d'une ci-devant duchesse, laquelle, écrit-il, « parle italien et anglais, lit le latin et apprend actuellement le grec » (p. 63). Le passage cité ici se trouve dans le post-scriptum d'une lettre du 9 brumaire 1801. Le début de ce post-scriptum mérite d'être cité : « J'ajoute encore une commission : Expédiez-moi de toutes façons, par retour du cour-

Le lied allemand.

Millin¹, malgré la chance bien exceptionnelle à cette époque d'étudier sérieusement une langue vivante, ne savait donc rien du *Sturm und Drang*. Son maître avait dû en rester à l'Allemagne telle que nous la connaissions en 1770 ! Hase nous paraît cependant avoir trop généralisé l'ignorance de certains milieux : Schiller n'était pas complètement inconnu. Ses *Räuber*, adaptés par La Martelière, avaient été joués avec succès². Quant à Goethe, *Werther*, popularisé par une quinzaine de traductions, avait répandu son nom. Le public lettré n'en connaissait du reste rien d'autre². Le pouvoir regardait comme suspect tout ce qui venait d'outre-Manche ou d'outre-Rhin, et les critiques officieux des *Débats* ou d'ailleurs, emboîtaient le pas³. Sur l'Olympien de Weimar, tout ce que M.-J. Chénier lui-même — pourtant ami du groupe plus indépendant de la *Décade* — trouvait « à remarquer avec éloge, c'est qu'un Goethe ose admirer Racine et Voltaire, et c'est beaucoup pour un Allemand »⁴. Fontanes, esprit distingué, nourri de l'Antiquité et de notre XVII^e siècle, était tout aussi aveuglé par l'infatuation nationale : « Un Allemand, au bout de trente ans — écrit-il à G. de Mus-sy, à propos d'un poste de Conservateur des Médailles — sait beaucoup, mais sait mal : un Français comme vous, au bout de quelques

rier, les poésies de Schiller, et, si possible, aussi Wallenstein. *Mademoiselle Breteuil* qui apprend avec une facilité incroyable et traduit maintenant, à sa 3^e leçon, les Idylles de Gessner a eu la hardiesse de me dire : *Mais ce monsieur est un peu fade avec ses moutons et ses toits de paille*. Attendez un peu, ma chère, nous allons faire donner l'artillerie lourde de notre nation ! ! »

Sur Karl-Benedikt Hase (1780-1864) qui faillit être le précepteur des enfants Humboldt, fut celui des enfants de la reine Hortense et mourut à Paris membre de l'Institut, cf. *Lettres de G. de Humboldt et C. de Humboldt à G. Schweighaeuser*. Éd. Laquiente, Paris, 1893, p. 92.

— Cf. Rossel (*Histoire des relations littéraires*, etc., p. 91) qui rapproche de ces faits ceux cités par Reichardt (*Un hiver à Paris sous le Consulat*, Paris, 1896, pp. 186 sqq., 206 sqq., 228 etc.).

1. Millin Aubin-Louis (1759-1818), savant lettré et archéologue, Conservateur du Cabinet des Médailles. En 1795, directeur du *Magasin encyclopédique*. Il fut aussi lié avec Humboldt.

2. En 1792, sous le titre de *Robert, Chef de Brigands*. (Cf. Eggli. *Schiller et le Romantisme français* (1927) T. I, p. 85 sqq.).

3. En 1821 le dictionnaire des romanciers ne cite encore que *Werther* comme œuvre du poète allemand ! — Cf. Baldensperger. *Goethe en France* (1904), pp. 49-52. — Cf. aussi B. Constant (*Journal intime*, etc. 1928, p. 102) : Un des invités de Jordan à Lyon, M. Delandrin « croit que le prussien est une autre langue que l'allemand ».

4. M.-J. Chénier, *op. cit.*, p. 273.

mois, sait un peu moins, mais sait très bien »¹. Une autre fois, ce grand-maître de l'Université exécutait d'une plaisanterie la littérature germanique devant Stapfer. « Je l'embarrassai, raconte celui-ci, en lui demandant *ex abrupto* s'il connaissait la langue allemande ; il n'en savait pas un mot »².

Il s'était ainsi édifié, sur les ruines de l'Ancien Régime, un despotisme bien plus tyrannique, à l'égard de la République des Lettres, que ne l'avait été la royauté mourante³. L'Empire prolonge l'agonie du classicisme en interdisant à nos poètes de participer au renouvellement de la littérature européenne. A ce point de vue, la régression est très nette par rapport au cosmopolitisme littéraire de notre XVIII^e siècle, fort en train — nous l'avons dit — de connaître l'Allemagne comme l'Angleterre à la veille de 1789.

*
* * *

Si la Révolution et le gouvernement autoritaire qui lui succéda obligèrent la France dans son ensemble à rompre toutes relations avec l'Europe, ils jetèrent pourtant en plein milieu étranger — comme l'avait fait Louis XIV, lors du Grand Refuge de 1685 — toute une catégorie de Français⁴. Ils préparèrent ainsi sans le vouloir un levain qui devait, avec les écrits de Mme de Staël, mettre chez nous en fermentation tout le monde des idées. Condamnés à un séjour de plusieurs années dans un pays étranger, les émigrés se voient contraints d'en apprendre la langue. Les plus cultivés

1. Lettre du 28 février 1807. Cit. par Sainte-Beuve. *Chateaubriand et son groupe*, p. 351.

2. Lettre de Stapfer. *Bibliothèque Universelle de Genève*, août 1848, p. 420. Cit. par Sainte-Beuve, *op. cit.*, p. 122.

Suard, d'après Garat (*Mémoires historiques sur la vie de M. Suard*, 1820, II, p. 23) faisait exception, il regrettait que les grands Allemands ne fussent pas venus causer avec nos grands philosophes, comme l'avait fait Grimm. — Suard avait donc conservé l'esprit « cosmopolite » du XVIII^e siècle. Il est vrai qu'il avait été un moment réfugié à Coppet.

3. « Le brillant despotisme de Napoléon était tellement exclusif qu'il redoutait, semble-t-il, toute puissance intellectuelle ». (Duquesnel : *Du travail intellectuel en France depuis 1815 jusqu'à 1837*, 1839. Tome II, p. 167).

4. Leur nombre est, comme pour le Refuge, supérieur à ce qu'on s'imaginerait d'ordinaire, environ 180.000. Fouché (*Rapport de vendémiaire, an IX*) l'estime de 145.000. (Cf. Baldensperger. *Le Mouvement des idées dans l'Émigration française*, 1924, I, p. III).

Taine en compte environ 150.000. (*Les Origines de la France contemporaine : la Révolution*, III, p. 38).

d'entre eux étudient celle-ci à fond, ne fût-ce que pour pouvoir vivre grâce à des leçons de français. Souvent ils fréquentent les grands écrivains allemands ou sont en correspondance avec eux ; ils lisent ou traduisent leurs chefs-d'œuvre les plus réputés. Épris de la littérature et de la philosophie de leur seconde patrie qui leur ouvraient des horizons si nouveaux, ils accomplissent, dans leurs recueils aujourd'hui oubliés, « un travail en faveur de l'Allemagne comparable à celui que les protestants réfugiés avaient fait, cent ans auparavant, en faveur de l'Angleterre ; travail ingrat... car il passait, dans la France officielle, pour un crime de lèse-patrie » ¹.

Mais s'ils peuvent s'assimiler des *idées* nouvelles, ils paraissent en général incapables de dépouiller leurs habitudes d'esprit pour pénétrer certaines formes nouvelles de sentiment. La sincérité profonde, la tendresse émue du lied *Nähe des Geliebten* restent ainsi lettre close pour cet émigré anonyme qui substitue aux battements du cœur de Goethe ces glaciales images mythologiques :

« Je pense à toi, ma Glycère,
Quand Phébus dans sa carrière
De Thétis dore les flots ;
Quand Phébé décolorée
Peint sa lumière argentée
Dans le cristal des ruisseaux » ².

Un autre réfugié, Pernay, auteur d'une adaptation bien plus exacte, n'arrive pourtant pas à rendre la mélodie si simple et si tendre de ce lied : il évite bien le faux anacréontisme, mais la nostalgie germanique paraît n'être pour lui qu'un motif curieux, l'occasion d'un pastiche d'un nouveau genre. C'est la source même de l'inspiration poétique qui a besoin d'être changée : pour cela il faudra attendre M^{me} de Staël et Chateaubriand...

Collaborant avec des Suisses ³ ou avec certains Français que leurs attaches étrangères préservaient des préjugés officiels ⁴, cette élite

1. Texte, *op. cit.*, p. 15. Camille Jordan et Villers sont au nombre des mieux renseignés et des plus enthousiastes : M^{me} de Staël leur devra, pour une bonne part, sa première révélation de la poésie allemande et aussi — service peut-être encore plus grand — l'encouragement à persévérer dans la voie nouvelle où elle s'engagera après son traité *De la Littérature*.

2. Poésie de 1796 trouvée dans les papiers de Goethe. Citée avec celle de Pernay par Baldensperger. *Op. cit.*, I, p. 269.

3. Cf. Rossel. *Histoire des relations littéraires entre la France et l'Allemagne* p. 153 sqq.

4. Degérando par exemple. Voir plus loin, p. 72. Beaucoup de ces Français sans

des émigrés essaiera de reprendre l'œuvre du *Journal étranger*, de l'*Année littéraire* et des *Bibliothèques* européennes antérieures à la Révolution. Le *Spectateur du Nord*, qui importait chez nous quelques lumières sur l'Allemagne, s'était vu interdire l'accès de la France à la fin de 1797. Mais dans le pays même, la *Décade philosophique, littéraire et politique* consacrait de temps en temps des articles à l'Allemagne ¹. Les *Archives littéraires de l'Europe* (Paris et Tubingue), plus spécialisées et mieux informées, comme nous allons le voir, apparaîtront dix ans plus tard, mais disparaîtront en même temps que la *Décade*, à leur seizième volume. Stapfer et Villers tenteront de les remplacer en 1808 par les *Mélanges de littérature étrangère* ². Vains efforts ! toute tentative pour faire connaître l'Allemagne en France se heurte à la volonté de l'empereur qui regarde comme suspects même les projets de simples « bibliothèques » germaniques ³.

Certes, les rédacteurs de ces publications connaissaient mieux l'allemand que leurs devanciers de l'Ancien Régime. Mais il n'existait encore aucune méthode de traduction exacte et les adaptateurs choisissaient au hasard les œuvres qu'ils proposaient à l'admiration de leurs compatriotes. Kotzbue, Meissner, Lafontaine, Thümmel, Pfeffel étaient présentés sur le même plan que Gessner ou Goethe, que Klopstock ou Schiller. Nul sentiment des nuances ; nulle échelle des valeurs, faute de points de comparaison exacts. Degérando, dans son article-préface des *Archives littéraires* ⁴, dénonçait cette absence de critique. Mais malgré les efforts de cet esprit

préjugés étaient Lyonnais, tels les deux Jordan. — Fauriel, qui s'intéressera tant à la poésie populaire, se rattache à ce groupe, comme Ampère, Ballanche, etc. (Cf. Dupouy : *France et Allemagne*, 1913, pp. 67-68).

1. 54 volumes parurent de 1794 à sa suppression en 1807.

2. Cf. Süpfle. *Op. cit.*, II, pp. 93-96.

3. Cf. Texte, *op. cit.*, pp. 15-16. — V. les très intéressants et courageux efforts de Stapfer et en particulier son projet de *Bibliothèque germanique* (auquel adhèrent des savants comme Cuvier, Laplace, etc.) puis de *Revue germanique* dans : Luginbühl, *Philippe Albert Stapfer (1766-1840)*, 1888 (pp. 308-309).

4. *Arch. litt. de l'Europe*. Vol. I, 1804. « Des communications littéraires et philosophiques entre les nations de l'Europe » (pp. 1 à 18, signé J. M. D. Degérando). On trouve également dans cet article ce passage caractéristique, montrant que Degérando établit lui aussi un lien entre les mœurs patriarcales et la poésie intime d'outre-Rhin : « Les succès que l'*Hermann et Dorothee* de Goethe a obtenus en Allemagne, ont surpris les Français, parce que les Français ne savent pas que l'Allemagne honore assez les mœurs domestiques pour les croire dignes d'être retracées par le « pinceau de ses poètes ». (p. 15).

averti ¹ et distingué, malgré les articles consacrés avec discernement aux grands classiques, aux philosophes du temps, ou même à des Romantiques, cette publication ne réussit pas plus que ses devancières à vaincre les préjugés ou l'apathie du public français.

Les *Archives littéraires* ont entrevu la valeur du nouveau lyrisme allemand, puisqu'elles soutiennent quelque part sa supériorité sur toutes les autres poésies modernes ² ; cependant, elles n'ont pas su en découvrir l'âme, le lied, avec son sentiment profond, à l'expression directe et simple. Les rares traducteurs-poètes de cette époque ne s'adressent pas non plus aux poésies d'allure populaire ; ils choisissent les œuvres lyriques les plus proches des types connus chez nous — l'ode, la poésie fugitive ou la romance. Le *Nouvel amour* (Goethe) paraît ainsi dans la *Décade* en 1802 ; la *Violette* (Goethe) se trouve en vers et en prose dans les *Essais d'un jeune barde* (Ch. Nodier) en 1805 ; deux adaptations de la *Cloche* de Schiller, par X (J. H. Küstner) et par C. A. M. de V... 1 (Maurice de Vattel), voient le jour en 1808. Vattel adapte aussi librement

1. A l'avantage d'avoir séjourné en Allemagne s'ajoutait pour Degérando celui d'être marié à une Alsacienne, M^{lle} de Rathsamhausen. Celle-ci l'encouragea dans ses études germaniques. Dans une de ses lettres, elle exprime la conviction que la littérature allemande est maintenant supérieure à la nôtre. « Les Allemands sont aujourd'hui comme nous étions au temps de Louis XIV. A côté de Kant, Klopstock, Gessner et Haller, que vous connaissez déjà, je vous recommande Schiller, Goethe, Herder... Tous ces auteurs ont créé des chefs-d'œuvre qui me ravissent, et tous les autres écrits me paraissent en comparaison avec les leurs, faibles, vides et pauvres. Mais je me nourris des leurs et ils font mon bonheur ». *A Joseph et Cam. Jordan*, Colmar, 17 février 1798, p. 46. (Cf. Süpfle, *op. cit.*, II a, pp. 97-98, et Baldensperger, *Schiller et Cam. Jordan*, *Rev. germ.*, 1905, p. 555 sqq).

2. *Arch. litt.* VI, p. 436-7 (avril-juin 1805), à propos d'un article sur le lyrisme de Schiller. « Nous avons déjà remarqué que Schiller écrivit des poésies lyriques ; ces productions et les morceaux du même genre qu'il inséra dans ses tragédies, et en particulier dans *Jeanne d'Arc* et dans la *Fiancée de Messine*, sont d'une telle perfection, qu'on a souvent soutenu que Schiller était plus grand poète lyrique que dramatique. On ne s'étonnera point qu'il ait réuni ces deux talents à un si haut degré, si l'on réfléchit à leur étroite alliance, bien plus frappante encore chez les anciens, où les chœurs faisaient une partie essentielle de la tragédie, que chez les modernes qui ont relégué ces chœurs à l'opéra.

« Les *poésies détachées* de Schiller forment 2 volumes. Chacun de ces morceaux est un chef-d'œuvre dans un genre où l'Allemagne est très riche en poètes de premier ordre. (1)

« (1) *C'est en effet dans le genre lyrique que nous croyons pouvoir accorder aux poètes allemands la supériorité sur tous les modernes.* (N. des Réd.) »

Il est à remarquer que le lyrisme souvent grandiloquent ou philosophique de Schiller était beaucoup plus près du nôtre que celui des poètes imitant avec fidélité le *Volkslied*.

l'*Hymne à la Joie* de Schiller. Saluons au passage ces timides anonymes qui furent les premiers importateurs du lyrisme allemand moderne en France. L'oubli est vite tombé sur leurs adaptations. Leur tâche était du reste désespérée. En admettant même qu'ils eussent possédé une connaissance suffisante de l'allemand, le français poétique ne mettait à leur disposition ni les termes naturels et simples, ni la technique d'une prosodie élargie et assouplie, (André Chénier n'était même pas connu encore !) indispensables pour ne pas détruire entièrement les sentiments frais, la grâce naïve de leurs modèles. « Les Français, écrivait W. von Humboldt, sont encore trop loin de nous pour être en état de nous comprendre sur les points où, nous aussi, nous commençons à avoir notre originalité, si éloignés, que la différence de langue, comparée aux autres obstacles, semble petite »¹. Parole profonde qui s'applique tout particulièrement au lied, et dont seule l'*Allemagne* de M^{me} de Staël permettra de comprendre toute la portée.

Car, dans une âme féminine, unissant à la grâce spirituelle des salons de l'Ancien Régime la puissance d'émotion profonde et vraie des grands lyriques allemands, s'élaborait en secret le livre qui ouvrirait à tous les Français le monde nouveau entrevu par les émigrés...

1. *Corresp. de Gœthe avec les frères de Humboldt*. Cit. par Blennerhasset (*M^{me} de Staël et son temps* (trad. Dietrich, 1899) II, p. 560) d'après Bratanech : *Nouv. emprunts faits aux manuscrits posthumes de Gœthe*, III, n° 19.

CHAPITRE II

MADAME DE STAEL ET LE LYRISME GERMANIQUE

Caractère de Germaine Necker : sa sensibilité, sa générosité. Exaltation sentimentale. Sociabilité et enthousiasme. Son activité littéraire : d'abord, diversion à ses peines, puis travail systématique.

Premières sympathies assez vagues pour le pays de Werther. Connaissances plus précises, grâce aux émigrés. Débuts de ses études germaniques (1798-99) : W. von Humboldt. — Villers et le premier voyage outre-Rhin (1803-04) : Weimar, Berlin ; A. W. Schlegel. — Séjour à Vienne (1807-08). Elle sait l'allemand quand elle rédige son dernier ouvrage. — Le développement des idées littéraires de M^{me} de Staël correspond à celui de ses études germaniques : *De la Littérature* : relativité des préceptes esthétiques. Opposition des poésies du Nord et du Midi. *Corinne* : le lyrisme y apparaît, mais tout en mouvements déclamatoires. *De l'Allemagne* : Classicisme et Romantisme. Approfondissement de l'émotion lyrique. Elle se rapproche de l'amour et du sentiment religieux. Son caractère primitif : le naïf et le sentimental. Horizons infinis du monde moral dans la poésie moderne des Allemands. — Goût pour les *motifs* des lieds populaires, mais défiance à l'égard de la forme populaire : la traduction du *Pêcheur* en est une preuve. Analyse exacte du lied des grands classiques, mais ignorance à peu près complète de ses origines.

« Je sais combien il est facile de me blâmer de mêler ainsi les affections de mon âme aux idées générales..., mais je ne puis séparer mes idées de mes sentiments : ce sont les affections qui nous incitent à réfléchir, ce sont elles qui peuvent seules donner à l'esprit une pénétration rapide et profonde. Les affections modifient toutes nos opinions sur tous les sujets : l'on aime tels ouvrages parce qu'ils répondent à des douleurs, à des souvenirs qui disposent de nous-mêmes à notre insu ; l'on admire avant tout certains écrits, parce que seuls ils ont ému toutes les puissances morales de notre être » ¹. En quelques lignes, M^{me} de Staël nous donne ici la clef de toute son activité intellectuelle ; elle a toujours obéi à ses affections, et deux sentiments l'ont guidée dans ses appréciations littéraires ; l'amour pour certaines œuvres dont la sensibilité s'apparentait mystérieusement à la sienne, et l'admiration pour d'autres qui répondaient

1. M^{me} de Staël. *Œuvres* (1838) T. II, p. 424. *De la Littérature* (fin).

par leur générosité ou leur noblesse aux aspirations de sa conscience; Toute tentative de recherche et d'analyse des affinités qui tournèrent vers les littératures du Nord, et en particulier vers celle de l'Allemagne, cette Parisienne d'adoption, élevée dans les salons de l'Ancien Régime à son déclin¹, devra, croyons-nous, partir de ce double trait de caractère : passion et conscience².

C'est d'abord sa nature ardente, débordante de vie³, *forcée* dès l'enfance comme une plante en serre, par l'excitation intellectuelle des salons littéraires⁴ et par l'exaltation sentimentale de la *Nouvelle-Héloïse*, de *Clarisse Harlowe*⁵ ou de *Werther*⁶.

Cette passion de vivre inspire à la fille de Necker l'horreur de l'âge et de la mort. Son père vieillit-il ? Elle s'indigne de ce qu'un ami ose le lui dire, car elle s'épouvante « des ravages de la vieillesse »⁷. Corinne est « de ces âmes rêveuses que la mort occupe autant que la vie »⁸. Elle refuse de visiter les catacombes, ces pri-

1. Elle lui doit l'esprit de conversation, cette qualité maîtresse du XVIII^e siècle (Cf. Brandes, *op. cit.*, T. I, p. 161). Après la Révolution, elle éprouvait, dit-elle, parfois une secrète nostalgie pour la vie mondaine de l'Ancien Régime.

Cf. M. B. Finch and E. A. Peters. *The Origins of French Romanticism* (1920), p. 159. « In many respects she is a typical writer of the age she closes ; and in every respect she appeared to her contemporaries as a typical eighteenth-century woman ».

2. Cf. Albert Sorel, *M^{me} de Staël* (1893), p. 13. — Cf pour le caractère de M^{me} de Staël et sa formation les *Notes sur l'enfance de M^{me} de Staël* par Catherine Rillet-Huber que publie actuellement M^{me} de Pange dans les *Cahiers Staëliens* (à partir du N^o 5) (*Occident*, 30 juin 1933 et N^{os} suivants).

3. « La vie est sa qualité maîtresse, dans sa conversation comme dans ses écrits ». (Sainte-Beuve. *Portraits de Femmes*, p. 85). Cf. Faguet : Art. sur *M^{me} de Staël*, *Rev. Deux Mondes*, 15 sept. 1887, p. 359. Cette *vie* en fait bien la mère du Romantisme qui devait, surtout à ses débuts, chercher à exprimer librement et complètement la *vie* — comme nous le verrons, — ce qui aurait dû le rapprocher du lied.

4. Une société de gens illustres fréquentait le salon des Necker. Dès quinze ans, elle écrit. Cf. Brandes, *op. cit.*, I, p. 118, et aussi Faguet, *op. cit.*, p. 358 : « Jamais enfance ne fut moins solitaire, moins instinctive et intérieure... Cette éducation l'a faite idéalogue, femme de conversation mondaine, et femme de sentiment exalté ». M. Souriau, dans son *Histoire du Romantisme* (1927) qui n'a pas toute l'impartialité désirable, qualifie peu aimablement M^{me} de Staël de « produit du salon de M^{me} Necker ». (I, p. 80).

5. « *Clarisse Harlowe* fut un événement pour elle » (M^{me} Necker de Saussuroe, *p. cit.*, p. 28).

6. Cf. *M^{me} de Staël à Goethe*, 28 avril 1799. (*Annales goethéennes*, 1884, p. 112. et Blennerhasset. *Op. cit.*, III, p. 7). — Elle place *Werther* à côté de la *Nouvelle Héloïse*.

Cf. Albert Sorel, *op. cit.*, p. II.

7. *Corinne*, I. XVIII, (Œuv. II, p. 805).

8. *Ibid.*, I. V, (Œuv., II p. 504).

sons qui sont des sépulcres¹. L'idée que les êtres chers, les animaux, les plantes, les objets familiers même sont voués à la destruction, la hante. « On finirait par mourir de pitié si l'on se bornait en tout à la terrible idée de l'irréparable »² — et seule, l'idée de « notre sort immortel » est capable de la consoler.

Il faut sans cesse un aliment à son activité ; elle le cherche surtout dans le commerce des autres hommes. L'isolement lui répugne³, les charmes de la campagne lui paraissent fort mélancoliques et ne compensent guère pour elle les ennuis de la solitude⁴. Cette même ardeur en fait une fille, une amie passionnée : il lui faut la société d'êtres chers ou l'échange d'idées avec des esprits d'élite, seules diversions à ses inquiétudes et à ses aspirations inassouvies.

Mais sous ces dehors passionnés habite une conscience droite, sincère et bonne, développée par une éducation protestante confinant au déisme, mais exempte de sécheresse et dominée par l'amour du genre humain⁵. Les goûts et les actes de Germaine Necker, au cours de son existence si agitée, ont été déterminés par l'accord — quelquefois par le conflit — de ces deux traits de son caractère.

M. Virgile Rossel s'étonne de ce qu'une nature aussi passionnée ait pu écrire un traité condamnant les passions⁶. Mais comment aurait-elle pu les considérer comme « le véritable obstacle au bon-

1. *Ibid.*, p. 506.

2. *De l'Allemagne*, I. IV. Ch. IX (Œuv. III. p. 500).

3. Même à Coppet où, d'après Sainte-Beuve, elle retrouve l'influence de Jean-Jacques « continue et ennoblie » (*Portraits de Femmes*, p. 143, note 2). — Cette répugnance est liée certainement à l'idée de l'exil, peut-être aussi à des réminiscences de sa jeunesse, quand, à quatorze ans, elle s'était vu ordonner la campagne à cause de sa faiblesse de constitution. Cf. M^{me} Necker de Saussure, *op. cit.*, p. 29.

4. « La contemplation de la nature accable la pensée ». *De l'Allemagne*, I. IV, ch. IX. (Œuv. III, p. 508).

M. B. Finch et E. Allison Peters (*op. cit.*, p. 71) font remarquer qu'un des personnages de Corinne déclare avoir été ennuyé par la nature dans les Alpes.

5. Cf. W. von Humboldt : « M^{me} de Staël était, telle est mon intime conviction, une femme vraiment grande, non seulement par l'esprit, mais par la sincérité et la profondeur du sentiment, par la bonté sans bornes et infatigable, comme par le cœur et le caractère. Elle avait la sensibilité la plus délicate qui puisse être l'apanage d'une femme ». (*Lettres à une amie*, II, 280. Lettre 59, nov.-déc., 1834. Repr. dans G. et C. de Humboldt, *op. cit.* Appendice, n° 6). — Cf. Blennerhasset, *op. cit.*, II, p. 557.

6. Il dit de ce livre qu'il juge très sévèrement : « venant de M^{me} de Staël, la passion incarnée, il est d'une étrange inconséquence ». (*Histoire littéraire de la Suisse romande*, 1891, II, p. 310).

heur », si elle n'en avait souffert elle-même ? ¹. « Celui qui n'a pu vaincre sa sensibilité n'est pas celui qu'il faut le moins croire sur les raisons d'y résister » ². Sa conscience droite lui permet d'affirmer que « la justesse des méditations n'est point altérée par la faiblesse du cœur » ³, mais elle a beau blâmer les égarements de la passion, M^{me} de Staël, fidèle à sa nature, n'en conservera pas moins toujours le sentiment pour guide ⁴.

Plus tard, elle expliquera ses préférences pour la poésie du Nord par la « disposition d'âme, source de toutes les passions généreuses » qu'inspirent les créations des auteurs septentrionaux. Ne fondera-t-elle pas sa théorie définitive de l'activité littéraire sur l'enthousiasme, c'est-à-dire sur la passion pour les nobles causes, sur celle de l'idéal ? Du reste, son solide bon sens, qui lui faisait proposer comme modèle « l'enthousiasme *réfléchi* » des poésies ossianiques ⁵, interviendra ici encore pour donner à l'exaltation un correctif : « Il faut choisir son but par l'enthousiasme, mais l'on doit marcher par le caractère » ⁶.

Emportée dans le tourbillon de la vie mondaine, M^{me} de Staël se sent parfois mal à l'aise : son intelligence profonde ne se contente pas de ces études brillantes, mais décousues et superficielles, qu'esquisse la conversation ; la frivolité ambiante lasse son caractère sérieux et moral. Elle réagit contre son exubérance native et éprouve parfois la nostalgie de la campagne, de la solitude ⁷ qui seule lui permettrait de se ressaisir et de concentrer ses forces intellectuelles. Son cœur meurtri s'imaginera peut-être même que la tristesse envirognante adoucira ses peines... « Allons plutôt dans les endroits les plus déserts », dit Oswald, « jusqu'à ce qu'elle revienne. Je sentirai moins douloureusement son absence, lorsqu'il n'y aura rien autour

1. Cf. *De l'influence des Passions*. Introd. (Œuv. II, p. 3).

2. *Ibid.* Sect. II, ch. II. De l'amitié (Œuv. II, p. 92).

3. *Ibid.*

4. « Depuis que j'existe, je n'ai cherché, je n'ai voulu de bonheur que dans le sentiment ».

5. *De la Littérature*, 2^e partie. ch. XI, (Œuv. II, p. 259).

6. *De l'Allemagne*, l. IV, ch. X, (Œuv. III, p. 514).

« Elle valait beaucoup moins par le côté littéraire que par le caractère et le sentiment. L'esprit et l'âme se confondaient en elle d'une façon qui lui appartenait en propre ». (*Briefe von Wilh. v. Humboldt an eine Freundin*, Leipzig, 1848, II, p. 226) — Cf. Benjamin Constant. *Mélanges de littérature et de politique* (1830) I, Ch. VIII. *De M^{me} de Staël*, etc., p. 112 (ses deux qualités dominantes étaient l'*affection* et la *pitié*).

7. Elle loue les poèmes ossianiques d'entretenir une « rêverie céleste qui fait aimer la campagne et la solitude ». *De la Littérature*, loc. cit.

de moi qui ressemble à du plaisir »¹. C'est en vain, la nature inquiète et exaltée de M^{me} de Staël ne pourra supporter longtemps la solitude. Aussitôt livrée à elle-même, elle ne peut plus échapper aux soucis qui la hantent : vivre ! et tout nous rappelle la mort ! Se passionner pour de vrais amis, pour la paix, pour la liberté — et la réalité ne nous offre que déchirements du cœur, que la guerre ou l'esclavage. Du contraste entre ses aspirations et le monde réel, comme du conflit de ses sentiments avec sa conscience, naît une invincible mélancolie. Nature, musique, littérature ne lui plaisent alors que si elles sont en harmonie avec sa nostalgie... Mais les forces de vie et la vigueur morale que M^{me} de Staël sent en elle l'empêchent de s'abandonner longtemps à sa tristesse. Elle va — comme les grands poètes — la dominer en lui cherchant une expression : la conversation est le premier moyen qui s'offre à son esprit ardent et mobile ; celui-ci y déploie toutes ses ressources et arrive même à étourdir ses interlocuteurs par un perpétuel jaillissement d'idées nouvelles². Ses œuvres littéraires, conçues tout d'abord comme des conversations écrites³, sont nées du même besoin d'exprimer ses passions et ses tristesses ou d'y faire diversion.

Dès l'*Essai sur les fictions*, M^{me} de Staël, sans parvenir à préciser la nature de la création poétique⁴, lui assigne pour but l'émotion — moyen puissant « de diriger ou d'éclairer » le cœur⁵ et de développer l'imagination qui permet de « rassembler des plaisirs épars sur la terre » dans quelques œuvres, et de lutter « par la puissance plus efficace des distractions, contre les peines de la destinée »⁶. Plus tard, ses idées auront mûri ; aux réflexions écrites pour oublier ses peines, succéderont des œuvres d'art construites, systématiques — elle soutiendra toujours que le but de

1. *Corinne*, I. X. (Œuv. II, p. 600).

2. « La parole de M^{me} de Staël était teinte de la foudre ». Sainte-Beuve. *Chateaubriand et son groupe*, p. 190.

3. Quand elle composait *De la Littérature*, « elle écrivait — raconte Chénédollé — un chapitre tous les matins. Elle mettait sur le tapis, à dîner, ou le soir dans le salon, l'argument du chapitre qu'elle voulait traiter, vous provoquait à causer sur ce texte-là, le parlait elle-même dans une rapide improvisation, et le lendemain le chapitre était écrit. C'est ainsi que presque tout le livre a été fait ». (Cité par Sainte-Beuve, *ibid.*, pp. 191-192).

4. Cf. E. Grahl-Schulze. *Die Anschauungen der Frau von Staël über das Wesen und die Aufgaben der Dichtung*. (Neumünster, 1910), p. 5.

5. *Sur les Fictions* Œuv. I, p. 128.

6. *Ibid.* Œuv. I, p. 127.

la poésie est de procurer à l'homme l'oubli de ses misères présentes ou même de jouer auprès de lui le rôle d'un ami, « lui donnant l'assurance que, dans quelques lieux de la terre, il a existé des êtres qui s'attendraient sur lui et le plaindraient avec affection, s'il pouvait s'adresser à eux »¹. Oubli, émotion sympathique, nobles enthousiasmes, telle est en somme la nourriture sentimentale et morale que M^{me} de Staël demande aux créations des poètes. Mais dès ce second ouvrage, elle a découvert que les spirituelles productions des littératures méridionales, inspirées du paganisme et du besoin de plaire au monde, la lui offrent bien plus rarement que les œuvres profondes et mélancoliques du Nord.

*
* *

Certes, il aurait fallu être complètement aveuglé par les préjugés nationaux pour préférer les plates productions de la littérature impériale aux œuvres géniales du siècle de Goethe². Le despotisme — et surtout le despotisme militaire — a rarement été favorable aux lettres : ou il les asservit, ou il soupçonne en elles d'irréductibles adversaires et les persécute. De toutes manières, il les prive de la liberté nécessaire à leur essor. Mais comment M^{me} de Staël, dans la première période de son activité littéraire, aurait-elle pu apprécier les créations poétiques de l'Allemagne ? Elle en ignorait la langue, et la « muraille de Chine »³ dont était entourée la France révolutionnaire puis impériale, n'avait été franchie que par quelques rares adaptations de Klopstock ou de pièces de Schiller ou de Goethe⁴. — Mais il y avait *Werther* ! Un cœur passionné, débordant d'une sympathie quasi religieuse pour tous les êtres, tour à tour exalté et mélancolique, ne pouvait qu'être séduit par le héros de Goethe. Je suis, écrit-elle à l'Olympien de Weimar, « la femme du monde qui a le plus pleuré à

1. *De la Littérature*. Disc. prélim. (Euv. II, p. 162).

Il est intéressant de noter que son goût pour la poésie lyrique n'apparaîtra qu'à partir de *Corinne*. Jusque-là, M^{me} de Staël semble s'en tenir au roman imité le plus fidèlement possible de la réalité. Ce développement du goût pour le lyrisme est parallèle à celui du goût pour la musique. (Voir pl. I., pp. 103-105).

2. V. plus haut, p. 67.

3. Cf. Goethe. *Annales et Notes pour servir de complément à mes Confessions*, III, p. 69. Cité par d'Haussonville (*M^{me} de Staël et l'Allemagne*, 1928).

4. En envisageant l'importation des ouvrages, même au point de vue matériel, les droits de douane et de transport étaient prohibitifs. Hase (*op. cit.*, p. 82) supplie un ami allemand de ne plus lui expédier de livres. La *Jeanne d'Arc* de Schiller lui a coûté 83 francs de port et de douane !

Werther et au Comte d'Egmont... Mais votre Werther n'est-il pas l'ouvrage que j'ai relu cent fois et qui s'est uni à toutes mes impressions »¹ ? Si Delphine et Werther ont un air de parenté, par la force élémentaire de la passion comme par le mépris de l'opinion, c'est qu'ils se sont aussi abreuvés aux mêmes sources : l'âme de Jean-Jacques revit en eux. Son éducation sentimentale comme son tempérament rendait ainsi la fille de Necker particulièrement accessible aux tendances du *Sturm und Drang* : amour, sinon de la nature, du moins du naturel, de la vie sous toutes ses formes, inséparable de la hantise de la mort ; passion pour l'idéal, pour le progrès humain et la liberté, et aussi, comme chez les héros de cette période, chez Werther ou chez Faust, disproportion entre les aspirations et la réalité, alternatives d'espoir et de découragement.

A ces affinités pour la littérature d'outre-Rhin ont dû s'ajouter, dans l'âme généreuse de M^{me} de Staël, par une réaction instinctive contre les mépris de la France officielle², l'intérêt pour des opprimés sans défense, réfugiés dans le libre royaume des idées, et la sympathie pour des populations qui avaient, avec une telle simplicité de cœur, offert jadis un asile aux proscrits de la Révocation et tout récemment à ceux de la Terreur et de l'Empire.

La littérature et le caractère allemands inspiraient donc à M^{me} de Staël une sympathie assez vague³, fondée sur une certaine parenté spirituelle, sur la lecture de quelques œuvres traduites et sur les conversations ou les lettres des émigrés, hôtes de Coppet⁴. Mais ces

1. Cité par d'Haussonville, *op. cit.*, p. 91.

2. Cf. *De l'Allemagne*. Préface du 1^{er} octobre 1813. Œuv. III, p. 5 : « il sera peut-être doux, à cette pauvre et noble Allemagne... ».

« Constamment rangée parmi les vaincus, lors même qu'elle était séparée d'eux avant leur défaite ». (B. Constant, *op. cit.*, p. 112). En Allemagne, elle défendit également par générosité la France.

3. M^{me} de Staël s'éprend de l'Allemagne avant de la voir, fait remarquer avec raison Dupouy (*France et Allemagne*, 1913, p. 40).

Pour l'initiation de M^{me} de Staël à la littérature et à la langue allemandes, cf. aussi Joret : *M^{me} de Staël et la Cour littéraire de Weimar* (*Ann. de la Faculté des Lettres de Bordeaux*, 4^e série. *Rev. des Lettres*, 1900, I et II) et l'excellent petit livre, contenant plusieurs documents inédits, par une descendante de l'illustre écrivain, M^{me} de Pange : *M^{me} de Staël et la découverte de l'Allemagne* (1929).

4. Notamment Chênédollé qui l'initia probablement à la poésie de Klopstock qu'il avait connu à Hambourg ; Benjamin Constant et Camille Jordan qui durent aussi la guider et l'encourager dans ses études nouvelles. Il ne faut pas oublier le pasteur alsacien Christian Charles Gambs, aumônier de la légation de Suède à Paris, qui avait connu personnellement Goethe à Sesenheim. Gambs, fut pendant plusieurs années secrétaire de M^{me} Staël et devint même son répétiteur pour l'allemand (M^{me} de Pange).

Cf. Texte, *op. cit.*, p. 37.

sentiments ne pouvaient se préciser ni s'affirmer avec autorité tant qu'il manquait à M^{me} de Staël la clef indispensable pour pénétrer elle-même dans le sanctuaire de la poésie — la langue allemande.

C'est à la fin de 1798 ou même à 1799 qu'il faut, croyons-nous, faire remonter les premières études germaniques de la fille de Necker. Invitée par Meister, en 1797, à venir rencontrer Wieland chez lui à Zurich, elle masquait par le ton plaisant de sa réponse l'indigence de son savoir : « Aller à Zurich pour un auteur allemand, c'est ce que vous ne me verrez pas faire.... Je crois savoir déjà tout ce qui se dit en allemand et même cinquante ans de ce qui se dira » ¹. — Six ans plus tard, elle devait aller bien plus loin, en plein hiver et en temps de guerre, pour voir les « auteurs allemands de Weimar et de Berlin » ! — Quelques jours après, c'est un aveu d'ignorance : « Goethe m'a envoyé, avec la plus belle reliure possible, un roman de lui nommé « Willamsmeister ». Comme il était en allemand, je n'ai pu qu'admirer la reliure... » Et elle priait Meister de remercier Goethe de sa part en jetant « un voile sur son ignorance » ². A-t-elle ressenti dès cette époque le désir d'étudier l'allemand ? C'est probable, mais l'occasion lui manquait encore et elle dut revenir à Paris sans avoir mis son projet à exécution. Quelques mois plus tard, le baron de Brinkmann, diplomate suédois qui devait succéder à M. de Staël, écrivait à Caroline von Wolzogen : « Déplorons seulement que, sans qu'il y ait de sa faute, Goethe soit seul à même de lire ses écrits et qu'elle ne puisse lire les siens, du moins sous leur physionomie propre ³... »

Brinkmann, élevé à Halle et à Berlin, ami des premiers romantiques allemands et des classiques de Weimar, doit avoir piqué l'amour-propre de M^{me} de Staël que la jalousie de la destinée, disait-il, avait empêchée de naître Allemande, « peut-être la seule chose qui ait mis obstacle à son entière perfection » ⁴. Mais il lui a surtout rendu l'incalculable service de l'introduire dans l'intimité d'un des plus grands savants du temps, Wilhelm von Humboldt, arrivé à Paris en octobre 1797 et qu'il avait accueilli comme un

1. M^{me} de Staël à Meister, de Coppet, 18 mars, s. d., (1797). Lettre inéd. appartenant au Dr Reinhart. Cette correspondance a été publiée par Paul Usteri et Eugène Ritter (Paris, 1903) sous le titre « *Lettres inédites de M^{me} de Staël et Henri Meister* ».

2. *Ibid.* M^{me} de Staël à Meister, 22 avril 1797. Cf. Blennerhasset, *op. cit.*, II, p. 564.

3. Caroline von Wolzogen. *Œuvres posthumes*, II, p. 270 : Brinkmann à C. v. W. Paris, 7 octobre 1798.

Cf. Blennerhasset, *op. cit.*, II, p. 556.

4. *Ibid.*

vieil ami ¹. Il contribua ainsi à lui procurer son premier maître d'allemand.

M^{me} de Staël avait très vite éprouvé de la sympathie pour ce Prussien éclairé, épris de liberté et doué d'une culture intellectuelle hors de pair qui n'excluait nullement l'émotion ni la tendresse. Humboldt de son côté sut très finement apprécier la valeur de M^{me} de Staël, vraiment grande — écrivait-il trente-cinq ans plus tard — non seulement par son esprit, mais par sa sincérité de sentiments et sa bonté sans bornes ². Entre eux naquit une amitié durable. Cet homme supérieur qui portait un si vif intérêt aux relations intellectuelles des deux pays — sa correspondance en fait foi ³ — lui ouvrit sans nul doute des horizons tout nouveaux sur la littérature germanique ⁴ et accepta la tâche assez ingrate de l'initier aux rudiments de la langue de Goethe. Si érudit que fût le maître, les débuts furent, comme toujours, pénibles. Mais elle « continue l'allemand avec résignation », écrit-elle à Meister, et les difficultés lui font mesurer tout l'abîme qui sépare le génie des deux langues. De premiers progrès viennent l'encourager et, transportée « par l'ardeur de l'allemand », elle commande aussitôt de nombreux ouvrages pour les traduire seule ou avec son fils ⁵. C'était au moment même où elle commençait à soulever le voile de la langue étrangère, que M^{me} de Staël, en ces derniers mois du siècle, méditait son premier manifeste littéraire. Audace inouïe, un écrivain français allait proclamer la

1. Cf. R. Haym. *Coup d'œil historique sur la vie des frères von Humboldt jusqu'à l'année 1835*. (Biographie en allemand).

Cit. par Blennerhasset, *op. cit.*, II, p. 554.

2. V. plus haut, p. 77, note 6.

3. Cf. *Corresp. de Goethe avec les frères de Humboldt*, par ex., p. 168, n° 31, W. v. H. à Goethe, Paris, 10 octobre 1800.

4. La fréquentation des Humboldt ne pouvait que rendre plus suivies les relations de M^{me} de Staël avec tous les gens de lettres qui s'intéressaient à l'Allemagne et qui bien souvent la connaissaient déjà. C'étaient Suard (Directeur du *Publiciste*, puis des *Archives littéraires de l'Europe*), Vanderbourg, Villers, Degérando, Morel de Vindé, Jules van Praet, Millin, rédacteur en chef du *Magasin encyclopédique*, Petit-Radel, Bitaubé, de Sainte Croix, Hase, Camille Jordan, de Jaucourt, Rœderer et même Lucien Bonaparte.

(Pour les relations des Humboldt à Paris, cf. *Lettres de G. et C. de Humboldt*, éd. Laquiente, pp. XVIII-XX).

5. *Lettres inéd. de M^{me} de Staël à Meister* : A Meister, 24 juillet 1800. Au mois de mai 1800, elle avait quitté Paris pour Coppet et les leçons de son premier maître, W. v. Humboldt, avaient pris fin. Elle devait le retrouver en 1805 à Rome. Elle y logeait place d'Espagne et voisinait avec la famille Humboldt.

(Cf. *Corresp. de G. et C. de Humboldt*. Lettre de M^{me} de H., Rome, 28 juin 1805. Note 1).

relativité des règles esthétiques et la supériorité du lyrisme septentrional : à l'horizon blanchissaient les premières lueurs de l'aube romantique.

Certes, le traité *De la Littérature*, publié en 1800, doit beaucoup de ses idées sur la poésie allemande aux entretiens avec Humboldt ou avec les émigrés qui fréquentaient Coppet : la méthode de son auteur en fait foi. Cependant, à part les pages vraiment personnelles consacrées à *Werther* qu'elle a lu et à la *Messiede* dont elle paraît avoir expliqué des passages, l'ouvrage ne contient que de vagues appréciations, souvent assez banales, sur les tragédies de Schiller¹, sur *Götz*² et sur les poètes du « genre pastoral » qu'appréciait la France du XVIII^e siècle, Gessner et « Zacharie ». Excepté *Werther*, elle ne cite de Goethe que *Wilhelm Meister* et *Hermann et Dorothee*, dans une simple note, et à côté des « écrits de Wieland et du théâtre de Kotzbuë »³. Pas un mot de Lessing ni de Herder. Nul indice qu'elle ait lu quelque lied de Bürger, de Herder ou de Goethe, ni qu'elle ait soupçonné le rajeunissement de la littérature allemande par le lyrisme populaire et l'admirable floraison poétique sans cesse renouvelée depuis trente ans. Elle ne manifestera du reste un profond intérêt pour la poésie lyrique qu'à partir de *Corinne*. Il apparaît clairement qu'elle n'a pu entrer encore en contact direct avec les originaux, faute de connaissances linguistiques suffisantes⁴.

Ainsi, l'intérêt de M^{me} de Staël pour la littérature allemande commence bien à se manifester dans son premier grand ouvrage, mais ses études germaniques sont encore trop élémentaires⁵. Faute de temps et de calme probablement, elle n'avanceront guère jusqu'à son départ pour l'exil. De 1801 à 1803, elle amasse encore beaucoup de renseignements sur l'Allemagne, mais de deuxième ou troisième main, par ses amis émigrés, par Benjamin Constant, Chénedollé,

1. Les plus connues en France à cette époque, grâce aux traductions de La Martelière.

2. Connu par ouï dire, très probablement. Cf. Elisabeth Grahl-Schulze, *op. cit.*, p. 18.

3. *De la Littérature*, I. Ch. XVII. (Œuv, II, pp. 300-303).

4. L'Angleterre, dont elle connaissait la langue, tient beaucoup plus de place que l'Allemagne dans la *Littérature*. Elle prend avant tout la poésie anglaise (dans laquelle elle fait entrer Ossian) comme type des littératures du Nord et lui consacre 4 chapitres (Ch. XIII-XIV-XV-XVI).

5. Dans la *Littérature*, dit M^{me} Necker de Saussure, elle s'est rencontrée avec les auteurs de la nouvelle école allemande dont elle n'avait point lu alors les écrits, *Op. cit.*, p. 83.

7. Le lied allemand

A. de Lezay. En mars 1802, Camille Jordan vient avec Degérando lui rendre visite à Paris ¹ ; sa curiosité doit en être piquée ; en même temps Charles de Villers, un des émigrants les plus germanisés, va, tout en lui révélant l'existence de Kant, lui représenter sans cesse les avantages qu'aurait pour elle un voyage outre-Rhin ². Fin 1802, son ignorance de la langue — elle veut dire probablement de la langue parlée — lui semble un obstacle insurmontable. « Je ne sais pas l'allemand, il me semble donc que j'en saurais moins que par les livres » ³. Quelques mois plus tard, elle se décidait pourtant et invitait Villers à entreprendre ce voyage avec elle ⁴. Entre temps, elle continuait à étudier l'allemand « avec soin », et le 25 octobre 1803, elle rencontrait Villers à Metz pour repartir quinze jours après sans lui vers Weimar, par Francfort et Gotha.

On sait l'impression lugubre que firent sur elle, en cette triste saison, les régions transrhénanes. Franchir le Rhin, ç'avait été rompre avec le passé, avec Bonaparte, donc avec Paris, et s'éloigner de son père dont la santé l'inquiétait sans cesse ; c'était échanger un milieu raffiné contre une vie rustique et primitive ⁵. Mais l'impossibilité de causer avec les habitants et de communiquer avec eux autrement qu'à travers le voile fumeux d'expressions presque incompréhensibles a dû ajouter beaucoup à sa tristesse. Quiconque a passé à l'étranger et s'est subitement trouvé sourd et muet en présence de ses semblables comprend ce sentiment d'angoisse !

De Gotha, elle écrit à Necker que les Allemands lui paraissent lourds et médiocres, mais elle lui avoue aussitôt la cause principale de cette impression : « Il est vrai que je ne parle pas leur langue et qu'il n'est pas vrai qu'ils sachent le français, quoi qu'ils en disent » ⁶. L'obstacle est encore insurmontable. A Weimar, par bonheur, la famille grand-ducale, Goethe et Wieland parlent bien français ⁷, et

1. Cf. A. Sorel, *op. cit.*, p. 84 et pp. 90-91.

2. Cf. *Corresp. de Mme de Staël et de Villers*, publ. par M. Isler. Cf. Texte, *op. cit.*, p. 37 et Blennerhasset, *op. cit.*, II, p. 565 sqq.

3. *A Villers*, Coppet, 16 novembre 1802.

4. « Savez-vous que j'ai fort envie de faire un voyage en Allemagne ? et que, si vous retournez, je pourrais bien concerter mon voyage avec vous ? ». Coppet, juillet 1803.

5. Cf. *De l'All.* I^{re} partie, Ch. XIII. (III, p. 58 sqq.)

6. Gotha, 10 décembre, à Necker. Cit. par d'Haussonville, *op. cit.*, p. 38.

7. Benjamin Constant qui savait fort bien l'allemand devait arriver en janvier 1804 et faciliter encore davantage ses relations. (Cf. A. Sorel, *op. cit.*, p. 105).

leur extrême amabilité aidant, l'accueil de la petite cour produit sur la voyageuse l'impression la plus favorable¹. Schiller, qui lui est plus sympathique que Goethe, parle, hélas, à peine le français²; elle trouve heureusement en sa femme Charlotte une excellente interprète³. Mais la fille de Necker poursuit ses études. Elle cherche à s'assimiler maintenant certaines de ces poésies lyriques que son traité *De la Littérature* ignorait. Le 2 Février, elle envoie à son père un essai de traduction en vers du *Dieu et de la Bayadère*⁴. Trois autres pièces lui seront communiquées les semaines suivantes, mais Necker, peut-être déjà fort souffrant, malgré ses efforts héroïques pour cacher son état à sa fille, ne lui en parlera jamais. « Pourquoi ne dis-tu rien de mes pauvres vers ? » lui écrira-t-elle le 15 mars, de Berlin⁵. Dans les premiers jours de ce mois, elle avait en effet quitté Weimar, pleine de gratitude⁶ pour la cordiale hospitalité de cette cour si petite par les biens matériels, et si grande par le rayonnement intellectuel. Mais dans la capitale de la Prusse, la vie mondaine, ennemie de tout travail sérieux, allait l'accaparer — et sans profit pour son étude pratique de l'allemand : bien que n'entendant pas encore la langue, elle en arrive à regretter la manie de la société de parler toujours français, car l'Allemagne, ajoute-t-elle malicieusement dans sa lettre à Wieland, ne gagne rien à imiter la France. « Je ne puis rien faire ici que lire de l'allemand avec Schlegel qui a bien voulu accepter la place de mon maître. Les traductions, les études, tout se perd au milieu de quatre invitations par jour »⁷. Grâce à Goethe, elle avait fait connaissance d'Auguste-Wilhelm Schlegel et l'avait engagé comme précepteur de ses enfants⁸. Désormais, elle avait sous la main un excellent interprète et un maître

1. Cf. d'Haussonville, *op. cit.*, p. 76 et Lettre du 25 décembre, *ibid.*, p. 84.

2. Il le lisait pourtant (Cf. *De l'Allem.*, 2^e partie. Ch. VIII. — Œuv. III, p. 117. Cette remarque, qui revient plusieurs fois, prouve que le reste de la société illustre de Weimar parlait bien notre langue.

3. Après le départ de M^{me} de Staël, la correspondance française avec Charlotte von Schiller se poursuit sur un ton très affectueux. Plus de 20 lettres de Charlotte sont aux archives de Coppet. Cf. d'Haussonville, *op. cit.*, p. 95.

4. Cf. Lettre du 23 février à Necker. *Ibid.*, p. 117.

5. *Ibid.*, p. 163. Ces pièces sont : *le Pêcheur*, de Goethe ; *La Fête de la Victoire ou le Retour des Grecs et le Salut du Revenant*, de Schiller (V. Œuvres complètes T. XVIII, p. 434 à 448). V. pl. I. p. 95 et 99.

6. « On ne peut comparer la bienveillance de ce pays à celle d'aucun autre, parce que ce sont des gens qui n'ont jamais connu le dédain ». (Weimar, 23 févr., à Necker).

7. Lettre de Berlin, 31 mars, à Wieland. Cit. d'Haussonville, *op. cit.* p. 180.

8. Moyennant un traitement de 12.000 fr. et une rente viagère ensuite.

qu'elle comptait amener à Coppet¹. « J'espère que je saurai l'allemand à mon retour, mais c'est horriblement difficile », écrivait-elle à son père quelques jours après². Mais cette lettre, hélas, s'adressait à un mort : Necker n'était plus depuis le 10 avril ; le voyage et les études de sa fille furent brutalement interrompus par la fatale nouvelle qui la rappela en Suisse.

Après la mort de Necker, M^{me} de Staël entre dans la dernière période de sa vie intellectuelle, celle de la maturité. Désormais, elle ne cherchera plus dans la composition de ses ouvrages une simple diversion à ses tristesses ou à son ennui ; elle va consacrer le meilleur de son temps et de ses forces à l'activité littéraire³.

La rédaction de l'opuscule⁴, où sa piété dresse un dernier monument à la mémoire de son père, le voyage d'Italie et la composition de *Corinne* ne l'empêchent pas de poursuivre ses études de littérature et de philosophie allemandes. Mais pour transformer en un important traité le journal de voyage dont elle écrivait à son père qu'« il pourrait être piquant »⁵, elle éprouve le besoin de se documenter encore sur place : plus instruite dans la pratique de la langue, elle pourra sans doute mieux pénétrer l'âme germanique⁶. Après un an de séjour à Vienne (1807-08) il lui faudra encore deux ans pour rédiger à Coppet les trois volumes de sa vaste enquête⁷. On peut affirmer qu'à ce moment-là elle *savait* l'allemand⁸. Pour répondre à certaines accusations, aujourd'hui à peu près abandonnées, il suffit d'invoquer, après Sainte-Beuve, le témoignage formel d'Oehlen-

1. Lettres de Berlin, 23 et 27 mars, à Necker. Cit. d'Haussonville, *op. cit.*, p. 189 sqq.

2. Sans date, entre le 10 et 17 avril, de Berlin.

3. Cf. M^{me} Necker de Saussure, *op. cit.*, p. 113, et p. 53 où elle divise la vie de M^{me} de Staël en trois périodes : avant et après la Révolution, après la mort de Necker. Cf. aussi Sainte-Beuve, *Portraits de Femmes*, p. 126.

4. *Du Caractère de M. Necker et de sa vie privée*.

5. A Necker, de Weimar, 14 déc. 1803. Cit. par d'Haussonville, *op. cit.*, p. 53.

6. A. W. Schlegel demeurera auprès d'elle en Suisse jusqu'à son expulsion, sur l'ordre de Napoléon, peu de temps avant le départ de M^{me} de Staël pour la Russie et la Suède.

7. Cf. Œuv. compl. *Dix ans d'exil*, T. XV, pp. 132-135.

Pendant cette période de « cristallisation » de ses idées, elle « feuillette » Schlegel comme un livre. (Cf. Paul Gautier : *Les deux All. de M^{me} de Staël*. Rev. Deux Mondes, Janv., fév. 1830, p. 930).

8. Elle surprend une conversation entre l'aubergiste et un courrier qui la demande, ce qui dénote une connaissance approfondie de la langue et de sa pratique. (*Dix ans d'exil*, Début).

— « Elle le lit et le parle assez bien ». P. Gautier, *op. cit.*, p. 937.

schläger, un des hôtes de Coppet à cette époque ¹ : « Je me mis à lui parler allemand ; elle comprenait très bien cette langue, et ses deux enfants la comprenaient et la parlaient très bien aussi.... Elle écrivait alors son livre sur l'Allemagne et nous en lisait chaque jour une partie. On l'a accusée de n'avoir pas étudié elle-même les livres dont elle parle dans cet ouvrage, et de s'être complètement soumise au jugement de Schlegel. C'est faux. Elle lisait l'allemand avec la plus grande facilité » ². On a pu lui reprocher d'avoir mêlé trop d'éléments subjectifs à sa peinture des mœurs allemandes ; sa documentation littéraire peut présenter des lacunes — nous y reviendrons à propos du lied — il n'en demeure pas moins qu'elle était capable de juger directement ce dont elle parlait et qu'elle l'a fait. Son tableau de l'Allemagne est d'ailleurs dans l'ensemble parfaitement exact pour l'époque des grands classiques de Weimar ³. Elle était en effet servie par un véritable don de divination ⁴. « Le langage, les habitudes, les préjugés nationaux, dit M^{me} Necker de Saussure, sont pour elle des milieux transparens à travers lesquels elle voit distinctement la beauté des sentimens, des situations, des conceptions littéraires les plus étrangères à nos mœurs ; et son imagination frappée transmet comme par miracle ses impressions » ⁵.

Nous verrons plus loin quelle a été l'influence de l'*Allemagne*. Par sa révélation d'une mentalité et d'une littérature étrangère qui avait ses génies, cet ouvrage — disons-le dès maintenant — atteindra un double résultat, d'importance capitale pour l'introduction du lied dans notre pays. Il ouvrira une première brèche dans la « muraille de Chine » dont la Révolution, puis l'Empire avaient entouré la France. Il provoquera ainsi la cristallisation de tendances nouvelles qui sommeillaient déjà, à demi inconscientes, dans l'âme de M^{me} de Staël elle-même et de certains jeunes auteurs, et qui allaient dominer

1. L'opinion de M. Reynaud que sa conception très particulière de la littérature rend peu suspect de tendresse à l'égard de M^{me} de Staël, nous est précieuse à cet égard. Bien que soutenant qu'elle ne saura jamais l'allemand qu'à moitié (p. 121), il admet plus loin que « ses traductions donnent toujours une idée suffisante des textes » (p. 142). Sa première assertion s'appuie sur les lettres d'Allemagne à Necker, or nous avons vu qu'elle a beaucoup travaillé ensuite. (Cf. Reynaud, *L'Influence allemande en France au XVIII^e et au XIX^e siècle* 1922).

2. Cité par Sainte-Beuve. *Portraits de Femmes*, p. 148.

3. On lui a d'ailleurs reproché de n'avoir décrit que Weimar. « Weimar est l'œuf d'où est sorti le livre. Voilà bien le mal ». P. Gautier, *op. cit.*, p. 926.

4. Cf. A. Sorel, *op. cit.*, p. 107, avec quelques restrictions.

5. M^{me} Necker de Saussure, *Op. cit.*, p. 157.

— plus ou moins suivant les époques — toute notre histoire littéraire du XIX^e siècle ¹. De fait, il suffit de rapprocher les trois traités — *Essai sur les fictions*, *De la Littérature*, *De l'Allemagne* — pour reconnaître que le développement des théories littéraires de M^{me} de Staël, épanouies dans son dernier livre, a marché de pair avec l'approfondissement de ses études germaniques.

* * *

On sent bien, dès la première œuvre, que l'auteur ne goûte plus les froides allégories ni le merveilleux conventionnel du temps. Il recherche dans la poésie l'émotion qui fait palpiter le cœur et conseille, pour la provoquer, la fiction imitant à s'y méprendre la vie réelle. M^{me} de Staël ne se souvient-elle pas ici de *Clarisse*, de la *Nouvelle Héloïse*, de *Werther*, ou de tel drame anglais ? Ses idées, à la fois trop étroites et trop vagues, vont se préciser dans le second traité. Elle connaissait Ossian et la littérature anglaise, elle entrevoit maintenant l'âme allemande : son esprit, avec une merveilleuse finesse, saisit les traits communs à ces diverses poésies septentrionales. Son cœur avide de sensibilité, de douce mélancolie, les oppose aux productions françaises du temps, incapables de l'émouvoir. Au contact de chefs-d'œuvre tout différents des nôtres, son goût assoupli, élargi, s'élève à l'idée de la relativité des préceptes esthétiques. Le but de l'art ? — Des impressions agréables ². Ses règles ? — « Elles ont infiniment moins d'importance que celles du goût. » Le goût ? — Ce « n'est que l'art de connaître et de prévoir ce qui peut causer ces impressions » ³. Il n'est donc défini qu'en fonction de l'effet produit ⁴. Et pour elle, nous l'avons dit, l'émotion mélancolique est celle qui convient le mieux à son caractère : elle lui demande l'oubli de ses déceptions, l'éducation et l'illumination de l'âme ⁵. Aussi déteste-t-elle la littérature spirituelle, « à effet », produit artificiel de la « société », et lui préfère la beauté noble et simple des expressions, ce qu'elle nomme *le style de l'âme*, secret de la véritable éloquence ⁶. C'est donc sa soif d'une

1. « Il n'a rien inventé et tout enflammé », a-t-elle dit de Rousseau. C'est vrai d'elle. (Faguet, *op. cit.*, p. 394).

2. *De la Littérature*, Ch. XII. (II, p. 264)

3. *Ibid.*, p. 265.

4. Cf. M^{me} Necker de Saussure, *op. cit.*, p. 330.

5. *De la Littérature*, I, Ch. V. (II, p. 373)

6. *Ibid.*, pp. 373 et 403.

poésie jaillie du cœur et parlant au cœur avec simplicité

— Doch werdet ihr nie Herz zu Herzen schaffen,
Wenn es euch nicht von Herzen geht ¹ —

qui lui fait dès lors sentir sa parenté spirituelle avec les littératures du Nord, fruits de la liberté et de la solitude. Ces notions plus intuitives que logiques, éparses et mal reliées dans la *Littérature*, allaient, dix ans plus tard, grâce au développement des études germaniques, servir de fond à son magnifique tableau de la littérature allemande.

Dans ce dernier ouvrage, l'opposition du Nord et du Midi s'est précisée, approfondie, en présence du double contraste avec la France qui a frappé en Allemagne M^{me} de Staël : chez nous, la société est toute puissante ; outre-Rhin, c'est l'écrivain ; ici règnent le sensualisme et la morale de l'intérêt ; là-bas, l'idéalisme et l'éthique du devoir ². Définition de la poésie, moyens d'expression, elle rattache tout plus ou moins directement à cette double opposition — celle, en un mot, de *classique* et de *romantique* ³.

L'étude de la poésie allemande a, en premier lieu, développé les idées de M^{me} de Staël sur les procédés littéraires. Des auteurs imbus de théories sensualistes rechercheront avant tout la *description* de la réalité tangible, les images plastiques, *ut pictura poesis*. — Des lyriques idéalistes communiqueront au contraire les *émotions* par l'harmonie des expressions. M^{me} de Staël a maintenant mesuré toute l'importance du rythme, de la rime, de ce que Sully-Prudhomme a appelé « le frisson des mots » ⁴. Ses jugements sur le style de la *Cloche* ou de *Lénore* en font foi. La « musique » ⁵ intraduisible du poème de Schiller, les « syllabes, les rimes, tout l'art des paroles et de leurs sons » ⁶, mis en œuvre par Bürger, lui font apprécier la valeur de cette poésie mélodique, toute d'impression et de senti-

1. Goethe. *Faust*. Acte I. Scène avec Wagner.

2. *De l'Allem.*, 3^e p. Ch. XII. (Œuv. III, p. 417)

Cf. Brandes, *op. cit.*, pp. 228-229., et M^{me} Necker de Saussure, *op. cit.*, p. 150 sqq.

3. Cf. Élisabeth Grahl-Schulze, *op. cit.*, p. 21.

De l'All., 2^e p. Ch. XI.

4. Sully-Prudhomme. *Vaines tendresses : Sur la mort*.

5. *De l'All.*, 2^e p. Ch. XIII (III, p. 145).

6. *Ibid.*, p. 152, et aussi p. 149 sur le *Pêcheur* où « le balancement du rythme et de l'harmonie imite celui des flots ».

Cf. aussi à propos de *Faust* : « le rythme change suivant la situation, et la variété qui en résulte est admirable », *Ibid.*, 2^e p. Ch. XXIII. (III, p. 257)

ment. Elle reconnaît d'ailleurs — à la décharge des auteurs français — que la langue et la prosodie germaniques se prêtent beaucoup mieux que les nôtres à ces effets¹. Mais le commerce des grands classiques allemands l'a, en même temps, rendue moins sévère pour les fictions. Elle se défiait des figures, elle les justifie maintenant en les assimilant aux beautés naturelles. « Schiller ne représente jamais les réflexions les plus profondes que revêtues de nobles images : il parle à l'homme comme la nature elle-même ; car la nature est tout à la fois penseur et poète.... La poésie doit être le miroir terrestre de la Divinité, et réfléchir, par les couleurs, les sons et les rythmes, toutes les beautés de l'univers »². Elle en arrive même à admettre les allégories qui peuvent servir à nous montrer — comme le fait Schiller dans *Cassandre* — « sous une forme toute poétique, une grande idée morale »³, ou bien à éviter la poésie sèchement didactique en faisant place « aux fictions du Moyen-Age »⁴. L'allégorie admise, il ne lui reste qu'à accueillir le merveilleux. De fait, elle ne critique, ni chez Schiller la fable antique renouvelée par une idée morale moderne⁵, ni chez Goethe ou Bürger, les mythes du Nord chantés dans les ballades⁶, ni même le merveilleux chrétien chez Klopstock, car « la beauté des poésies consiste dans l'impression générale qu'elles produisent »⁷. Cette admiration pour les classiques d'outre-Rhin l'aurait-elle amenée à contredire ses affirmations d'autrefois ? — Non, elle demeure fidèle à son tempérament lyrique en n'admettant ces fictions qu'à une condition : elles doivent être, non de brillantes constructions, ingénieuses et vides, mais l'expression, la parure d'idées généreuses, de sentiments profonds et sincères⁸. Associées à la musique des mots, elles contribueront à faire passer en nous l'émotion ou l'enthousiasme du poète.

1. *Ibid. loc. cit.*, p. 257 et *Ibid.* 2^e p. Ch. IX. (III. p. 121).

2. *Ibid.*, 2^e p. Ch. XIII. (III, p. 144).

3. *Ibid.*, *loc. cit.*, p. 146.

4. *Ibid.*, 2^e p. Ch. II, fin et note (III, p. 97).

5. Cf. sur *Cassandre*, 2^e p. Ch. XIII. (III, p. 146).

6. Cf. sur le *Pêcheur et Lénore* (*Ibid.*, pp. 149-151). Elle regrette seulement chez Klopstock l'abus de la mythologie scandinave, 2^e p. Ch. XII. (III, p. 140).

7. 2^e p. Ch. XII, p. 136. Elle parle ailleurs (2^e p. Ch. V, - III, p. 106) de « l'heureuse union de la religion chrétienne et de la poésie chez Klopstock ». Ce n'est pas qu'elle s'abstienne de critiquer le sublime continu de la *Messiede*. (p. 135)

8. Cf. *Ibid.*, 2^e p. Ch. XII. (III, p. 133) « la sensibilité ne s'allie guère en général avec le merveilleux » (à propos d'*Obéron*) et aussi, *ibid.*, 2^e p. Ch. XXIV. (III, p. 269) (« qu'elles ne soient ni au-dessus ni au-dessous du niveau de l'humanité »).

Mais sous le rythme et les images, quelle « substance » se cache ? Comment la définir ? « Il est difficile de dire ce qui n'est pas de la poésie, nous répond M^{me} de Staël, mais si l'on veut comprendre ce qu'elle est, il faut appeler à son secours les impressions qu'excitent une belle contrée, une musique harmonieuse, le regard d'un objet chéri, et par dessus tout un sentiment religieux qui nous fait éprouver en nous-mêmes la présence de la Divinité » ¹.

Ainsi — tout ce que nous avons dit plus haut nous y préparait — l'émotion esthétique est placée par M^{me} de Staël au cœur même de la vie affective, auprès de l'amour et du sentiment religieux. Cette corde mystérieuse de notre âme ne peut vibrer que s'il se dégage de l'œuvre poétique une émotion sincère, l'épanchement intime d'un cœur humain. Rien n'est plus loin de cette conception de l'art que le calcul, le précepte d'école ou le désir de plaire à la société ². Est poète celui que sa « disposition intérieure » rend capable, par la méditation solitaire, « de dégager le sentiment prisonnier au fond de l'âme » ³. Dans ces régions voisines du subconscient s'agitent tout un monde d'impressions changeantes, autour de la source même de notre vie psychologique. C'est à lui que l'artiste fait appel ; « il s'adresse immédiatement à notre cœur, et semble évoquer notre vie elle-même comme un fantôme, le plus puissant et le plus terrible de tous » ⁴. On comprend que chez les simples, les sentiments, moins refoulés par l'éducation intellectuelle et par les conventions sociales, aient plus de spontanéité et de vigueur : la poésie est naturelle aux peuples primitifs, elle « a presque partout précédé la prose » ⁵. « Il se peut que le meilleur temps pour la poésie ait été celui de l'ignorance, et que la jeunesse du genre humain soit passée pour toujours » ⁶. Chez les Anciens, il n'existait pas entre l'homme et

1. *Ibid.*, 2^e p. Ch. X. (III, p. 123). — M. l'abbé Bremond reprendra de nos jours cette théorie de l'union de la poésie pure à la religion, laquelle fut, en somme, celle des premiers Romantiques, par réaction contre la poésie spirituelle et frivole du XVIII^e siècle (V. plus loin, pp. 114 et 367).

2. *Ibid.*, 3^e p. Ch. IV. (III, p. 479). « Un abîme sépare ceux qui se conduisent par le calcul et ceux qui sont guidés par le sentiment » — dit-elle de même au point de vue moral,

3. *Ibid.*, 2^e p. Ch. X. (III, p. 123).

4. *Ibid.*, 2^e p. Ch. XI, fin. (III, p. 131).

5. *Ibid.*, 2^e p. Ch. VII. (III, p. 394).

6. *Ibid.*, 2^e p. Ch. IX. (III, p. 403). Idées exprimées d'abord par Herder (*Sur l'origine des langues* ; surtout dans *Litt. et Beaux-Arts*, à propos d'Homère) qui distingue pour les époques postérieures à l'âge primitif la poésie naturelle et la poésie artificielle, division reprise par Schiller (*De la Poésie naïve et sentimentale*)

la Nature cette sorte d'écran constitué par l'éducation moderne du cœur — c'est-à-dire par le christianisme. Rien ne s'opposait à la communion directe avec le monde matériel, car les Anciens y tenaient par tous leurs instincts. « Ils avaient, pour ainsi dire, une âme corporelle, dont tous les mouvements étaient forts, directs et conséquents »¹. Vouloir perpétuer aujourd'hui cette poésie d'une époque primitive, c'est *feindre* une naïveté et une simplicité à jamais perdues. L'instinct naturel n'étant plus là pour guider le poète dans son imitation de la nature, force lui est de se diriger à l'aide de préceptes rigides tirés des œuvres antiques². Nous pourrions comparer ce procédé à celui que nous employons pour scander les langues mortes : l'élève apprend des règles compliquées afin de pouvoir accentuer les mots grecs ou mesurer les syllabes latines — alors qu'il suffit de lire lentement les vers d'une langue vivante pour en sentir aussitôt le mètre et l'accentuation. Telle est la littérature classique de notre temps : le laborieux pastiche d'une simplicité primitive dont tout — en nous et autour de nous — contribue à nous séparer³. Comment s'étonner que les nations qui s'obstinent à la cultiver — et tout particulièrement la France — voient la poésie

et qu'utilise aussi M^{me} de Staël. Cf. Van Tieghem, *Le Prérromantisme* (1924), pp. 40-43.

La théorie du *primitivisme* poétique qui dominera tout le Romantisme a été fort bien développée par Macaulay : « Nous croyons, dit-il, que, à mesure que la civilisation avance, la poésie décline d'une manière presque inévitable » (p. 127). Ce déclin est dû à la langue qui évolue vers la généralisation et l'abstraction : « Il en résulte de meilleures théories et de moins bons poèmes. Ils nous donnent des phrases vagues au lieu d'images, et des qualités personnifiées au lieu d'hommes... Mais le poète n'a rien à voir avec l'analyse. Il a pour tâche de peindre, non de disséquer » (p. 129). Plus loin : « La poésie produit une illusion sur les yeux de l'esprit, comme une lanterne magique produit illusion sur les yeux du corps, et la poésie atteint plus complètement son but dans un siècle d'obscurité, comme la lanterne magique dans une chambre obscure. A mesure que la lumière des connaissances vient éclairer ses tableaux, à mesure que les traités de la certitude deviennent de plus en plus nets et les ombres de la probabilité de plus en plus distinctes, les couleurs et les contours des fantômes que le poète avait évoqués deviennent de plus en plus vagues » (pp. 132-133). D'où il résulte que « celui qui aspire à être un grand poète, dans une société littéraire et éclairée, doit devenir d'abord comme un petit enfant » (p. 133). — *Essais sur l'histoire d'Angleterre* par lord Mac Aulay, trad. Guizot, Michel Lévy 1864).

Théorie résumée et critiquée comme « fort étroite » par Paul Oursel (*Les Essais de Lord Mac Aulay*, Hachette, 1882 p. 25 sqq.).

1. *De l'All.*, 2^e p. Ch. XI. (III, p. 129)

2. *Ibid.*, 2^e p. Ch. XI. (III, p. 130).

3. Cf. Schiller : *De la poésie naïve et sentimentale*. Hölderlin disait de même : « Ideal ist, was Natur war. » (Cité par Van Tieghem. *loc. cit.*)

s'étioler comme une plante de serre, parce qu'elle a perdu tout contact avec le terroir nourricier, avec le peuple ¹ ?

Tout autre est la littérature moderne que M^{me} de Staël qualifie de *romantique*. Chez nos classiques d'aujourd'hui, l'imitation raisonnée de la nature ou de l'Antiquité tue le moi, et tarit la source de toute poésie ; ici, c'est l'art personnel dans toute sa liberté, le lyrisme triomphant dans le roman subjectif par lettres ² comme dans la poésie. Plus d'imitation, des impressions ; plus de descriptions de la nature, mais les sentiments que l'homme éprouve en sa présence ³. Le monde moral, développé par le christianisme, ouvre à l'artiste ses perspectives illimitées, et quand le monde physique apparaît dans ses vers, il se spiritualise, illuminé par la flamme intérieure des sentiments dont il devient le symbole ⁴. La poésie classique avait la beauté simple et nette, mais limitée, d'une statue harmonieuse sous la lumière crue de la Grèce ; la littérature romantique atteint le sublime mystérieux de la voûte nocturne ⁵ ou du monde musical mouvant et nostalgique ⁶. Seule, elle peut satisfaire l'âme moderne, avide d'infini ⁷. Son art est vivant et populaire. C'est celui d'un Goethe, d'un Bürger dont les poésies mises en musique sont répétées « des bords du Rhin jusqu'à la Baltique » ⁸.

La nature vive et passionnée de M^{me} de Staël devait ainsi l'amener à identifier le lyrisme et la poésie idéale ⁹ : à celle-ci, l'auteur de *l'Allemagne* reconnaît à peu près exactement les caractères que nous avons attribués au lied ¹⁰. De plus, elle juge les populations germa-

1. « La poésie française, étant la plus classique de toutes les poésies, est la seule qui ne soit pas répandue parmi le peuple. » — (*Ibid.* 2^e p. Ch. XI. III. p. 130)

2. *Ibid.* 2^e p. Ch. XXVII. (III. p. 301) « Les romans par lettres supposent toujours plus de sentiments que de faits : jamais les anciens n'auraient imaginé de donner cette forme à leurs fictions ».

3. *Ibid.* 3^e p. Ch. IX. (III. p. 401.)

4. On se rappelle que M^{me} de Staël admet les fables antiques, à condition d'en faire de même les symboles de grandes vérités morales.

5. *Ibid.* 3^e p. Ch. IX. (III. p. 505) Sur les hymnes de Novalis. Est-ce une réminiscence de Kant, mettant en parallèle le sublime de la voûte étoilée et celui « de la loi morale au fond de nos cœurs ? » C'est peu probable.

6. *Ibid.* Cf. *Corinne* II. p. 595. V. pl. loin p. 103.

7. Cf. *De l'All.* 4^e p. Ch. XIV. (III. p. 459) sur le beau qu'elle identifie avec le sublime (comme sentiment de l'infini).

8. *Ibid.* 2^e p. Ch. XI. (III. p. 130).

9. « La poésie lyrique est aux yeux de M^{me} de Staël, quoiqu'elle ne le dise pas, la poésie véritable ». (Petit de Julleville. *Hist. de la littérature française*, T. VII, p. 100).

10. Voir plus haut, p. 40 sqq.

niques tout particulièrement douées pour la poésie lyrique grâce à leur vie solitaire et recueillie ¹ qui permet au poète de laisser libre cours à son imagination et d'écouter dans son cœur l'écho mystérieux de la nature ². Avec son merveilleux instinct, M^{me} de Staël a senti l'importance du lied dans la littérature allemande et l'a mis au premier plan : « Les poésies allemandes détachées, écrit-elle au début de son chapitre sur la *Poésie allemande*, sont, ce me semble, plus remarquables encore que les poèmes, et c'est surtout dans ce genre que le cachet de l'originalité est empreint » ³. Examinant un peu plus loin les ballades de Bürger et de Goethe, elle a aussi très bien compris que ces poésies devaient toute leur force émotive à leur caractère populaire — de fond ou d'expression —. Plus le sentiment qui les inspire est simple, instinctif — comme par exemple la terreur — plus il les rend frappantes ⁴ ; d'autre part, si, par une certaine familiarité d'expression, « on parvient à rapprocher de nous la terreur ou l'admiration... ces sentiments deviennent nécessairement beaucoup plus forts » ⁵.

Y a-t-il contradiction entre cet éloge du lied et les réserves formulées quelques pages plus haut ⁶ au sujet de *Louise* ou de *Hermann et Dorothee* ? Nous ne le croyons pas ⁷. Ce qui déplaît à M^{me} de Staël dans ces idylles, ce sont les *descriptions* de milieux ou de situations vulgaires. Jamais elle n'a condamné la fraîcheur des impressions naïves, la vivacité de la fantaisie populaire. « Je suis peuple par l'imagination », aimait-elle à répéter ⁸. Elle a eu l'immense mérite de voir, la première, la nécessité pour le poète de rester en contact avec le peuple ⁹.

1. *De l'All.*, 2^e p. Ch. I (III, pp. 91-92). Peut-être aussi sont-elles favorisées par le caractère changeant de la langue et du goût, *Ibid.*, 2^e p. Ch. XII. (III, p. 131).

2. « Le poète allemand comprend la nature, non pas seulement en poète mais en frère, etc. » (à propos du *Pêcheur*, de Goethe) *Ibid.*, 2^e p. Ch. XIII. (III, p. 149),

3. *Ibid.*, 2^e p. Ch. XIII. (III, p. 144).

4. *Ibid.*, 2^e p. Ch. XIII. (III, p. 151).

5. *Ibid.*, loc. cit., p. 154.

6. *Ibid.*, 2^e p. Ch. XII. (III, p. 141 et 143).

7. Cf. l'avis contraire de Albert Sorel, *op. cit.*, p. 171.

8. Elle paraît craindre surtout la hardiesse de la *forme* poétique que pourraient adopter les traductions françaises. A propos de la *Cloche*, elle écrit : «... il est impossible d'imiter noblement les strophes en petits vers ». Et plus loin : « l'ignoble nous menace sans cesse ». (*De l'All.* III, ch. XIII). Etre noble, voilà ce qui importe ; il est difficile dans ce cas d'être populaire !

9. Cf. Dr Gertrud Sattler, *Das deutsche Lied, etc.*, p. 18.

Et pourtant, ne se méprenait-elle pas un peu sur elle-même ? N'appartenait-elle pas à l'aristocratie par son esprit comme par son milieu et son éducation ? N'avait-elle pas été initiée à la littérature allemande par des nobles émigrés et son principal guide à travers le monde germanique, A. W. Schlegel, n'était-il pas connu et n'a-t-il pas été raillé pour son mépris du vulgaire ? — Aussi a-t-elle bien défini et apprécié les « poésies fugitives » où des littérateurs d'élite mettaient tout leur art à imiter la verve populaire, mais si elle consacre quelques lignes excellentes à Herder et à sa première tentative pour retrouver l'âme des peuples dans leurs chants, elle n'a pas utilisé les lieds allemands ou nordiques de son recueil ¹. Elle ne puise pas non plus dans le trésor du *Wunderhorn*, publié au moment même où elle rassemblait les matériaux de son ouvrage ². Quelle riche moisson de documents sur l'esprit germanique, d'arguments même en faveur de ses théories poétiques aurait pu lui fournir le *Volkslied* dont elle n'a entrevu les caractères qu'à travers les lieds des grands artistes ! ³

*
* * *

Le choix même des quelques poésies traduites en vers à Weimar ne constituait-il pas déjà une indication sur les goûts de M^{me} de Staël ? Des quatre pièces, trois sont de forme classique ; une seule, *le Pêcheur*, est d'allure populaire. Nous nous arrêterons quelques instants à cette imitation peu connue : elle va nous permettre d'apprécier, et les qualités poétiques de M^{me} de Staël, et la manière dont elle s'adapte à un genre si nouveau pour elle.

Le fleuve s'enfle, et l'eau profonde
Dans le sable a brisé ses flots.
Un pêcheur, sur les bords de l'onde,
S'assied et contemple en repos
Son hameçon et sa ligne légère,
Qui vont chercher le poisson dans les eaux.
Mais l'onde paisible et claire,

1. *De l'All.*, 2^e p. Ch. XXX. (III, p. 320).

2. En 1806, Isidorus (Graf O. H. von Læben) lui reproche ainsi d'ignorer le *Volkslied* et les travaux de Grimm, Görres, Arnim, Brentano pour revivifier la poésie allemande en remontant aux sources populaires. (*Deutsche Worte über die Ansichten der Frau v. Staël von unserer poetischen Litteratur*. Heidelberg, 1814).

3. Cf. le jugement de H. Girard. (*Émile Deschamps*, p. 238, note 3).

Elle « fait place dans l'Allemagne à Bürger, Goethe, Schiller, mais ne s'intéresse pas à la poésie populaire d'où la romance littéraire est sortie ». H. Girard ajoute pourtant qu'elle fut touchée par le recueil de Herder.

A ses regards tout à coup s'entr'ouvrant
 Lui laisse voir la nymphe humide,
 Qui, sur son lit frais et limpide,
 Et se balance et se plaint doucement.

Elle lui parle, elle lui chante :
 « L'esprit de l'homme est si noble et si fort,
 Doit-il user d'une ruse méchante
 Pour attirer mes enfants à la mort ?
 L'air brûlant bientôt les dévore ;
 Laisse-les respirer encore
 Dans la fraîcheur et le repos.
 Si tu pouvais jamais comprendre
 Quel calme on goûte dans les flots,
 Toi-même tu voudrais descendre
 Au fond de mes tranquilles eaux.

Le soleil qui charme le monde,
 S'est rafraîchi dans mon sein,
 Et la lune, au regard serein,
 Aime à s'endormir dans l'onde.
 Du ciel, répété dans les eaux
 L'azur est brillant et limpide,
 Attire-t-il ton pied timide ?
 Veux-tu partager mon repos ?
 Vois-tu l'éternelle rosée
 Qui peint et réfléchit tes traits ?
 Viens, quitte la rive embrasée,
 Les flots sont si purs et si frais. »

Le fleuve s'enfle, et l'eau profonde
 A mouillé le pied du pêcheur ;
 Et son cœur, attiré par l'onde,
 Éprouve un trouble séducteur.
 Ainsi, de sa douce amie
 Il recevait le salut enchanteur.
 La nymphe et lui parle et le prie ;
 Bientôt le pêcheur est perdu.
 Soit qu'un charme secret l'enivre
 Soit que lui-même il se livre
 On ne l'a jamais revu.

Peu ou pas d'insipides périphrases. Quelques « chevilles » naturellement (*profonde, légère et claire, doucement, sein et serein, trouble séducteur et salut enchanteur*), mais en somme pas trop apparentes. Comparée à l'original, l'adaptation apparaît légèrement plus longue, comme il arrive bien souvent (Strophes de 11 ou 12 vers au

lieu de 8). Et malgré l'addition de certains vers au texte, bien des expressions frappantes de Goethe sont passées sous silence (*Kühl bis ans Herz hinan — Kehrt wellenatmend ihr Gesicht — feuchtverklärt...*) Sans parler du contre-sens discutable : *L'air brûlant bientôt les dévore*¹, plusieurs nuances sont modifiées sans nécessité (*s'assied* traduit *sass* — ; *la nymphe... qui... sur son lit se balance...* remplace l'expression si pittoresque, à la fois visuelle et auditive : *Aus dem bewegten Wasser rauscht... hervor*)...

En somme, ce *Pêcheur* est un bon exercice, suffisamment court et dégagé du poncif de l'époque, mais dénué d'inspiration, de mouvement même. La poésie de Goethe, à l'atmosphère si vive et si agitée qu'on croirait entendre le clapotis des flots², a été fixée, figée en quelque sorte, faute d'expressions françaises rendant les termes les plus « mobiles » — surtout les verbes et leurs particules — du texte original. Aucun effort pour imiter le rythme évocateur des strophes, pas même la hardiesse de reprendre dans l'adaptation les vers de Goethe qui reviennent comme un refrain. Avec ses octosyllabes mêlés de quelques décasyllabes, le lied germanique s'est mué en fable française. Le *motif* presque seul en a été conservé³.

M^{me} de Staël a eu l'immense mérite d'ouvrir la voie, ou plutôt de rebâtir le pont détruit par la Révolution et de révéler à la France la nouvelle floraison lyrique d'Outre-Rhin. Elle a su dégager de toute cette poésie « romantique » les principaux caractères du *lied* — passionné et populaire, musical et imagé — qui l'avait inspirée. Elle a su proclamer la nécessité, pour la littérature cultivée de « retourner quelquefois à l'origine de toute poésie, c'est-à-dire à l'impression de la nature sur l'homme », exprimée dans les chants

1. On a condamné cette traduction en s'appuyant sur le témoignage de Böttiger, à qui Goethe aurait dit qu'il s'agissait du feu de la poêle. Nous sommes tenté de donner plutôt raison à M^{me} de Staël, la Nixen n'ayant pas visité de cuisine et invoquant au contraire sans cesse l'ardeur du soleil comme argument pour séduire le pêcheur par la fraîcheur de l'eau. L'anecdote sur Goethe n'est du reste pas prouvée. Cf. *Poésies lyriques de Goethe et Schiller*. Éd. Henri Lichtenberger, Hachette, 1900, p. 49, note 3.

2. Schubert a su l'en dégager.

3. Grâce à M^{me} de Staël, le *Pêcheur* va devenir populaire pendant les premières années du Romantisme. Jusqu'aux *Études françaises et étrangères*, il en paraîtra une demi-douzaine d'adaptations, depuis celle que nous venons d'examiner, bien plus exacte que l'*Ode* fort libre de Chénedollé, jusqu'à celles de Mélanie Waldor en passant par l'imitation de Pévrieu, les alexandrins du Baron de Saint-Félix et l'amplification exagérée que rime H. de Latouche. V. notre bibliographie des *Lieds et ballades germaniques traduits en vers français*.

naïfs du peuple ¹. Mais sa documentation s'est arrêtée au *Kunstlied* goethéen que dépassaient déjà les travaux des Romantiques, en particulier d'Arnim et de Brentano. Pendant un tiers de siècle, la France intellectuelle allait vivre sur cette conception trop étroite, trop artistique du *lied*, en attendant son analyse à peu près intégrale par Henri Blaze.

1. *Dè l'All.* Sur le recueil de Herder, 2^e p. Ch. XXX. (III, p. 320).

CHAPITRE III

SENS DE LA MÉLODIE CHEZ MADAME DE STAEL

Amour de M^{me} de Staël pour la musique. — Elle s'est toujours écartée davantage de l'intellectualisme : Force émotive de la mélodie dans *Delphine*. Musique et lyrisme dans *Corinne*. Valeur supérieure de la musique dans l'*Allemagne*. — La musique, pressentiment d'un monde supra-terrestre. — Contre l'« imitation » en musique. — Le chant séduit M^{me} de Staël plus par le timbre des voix que par le sens des paroles. — Séduction exercée sur elle par le son de certains mots. — Son intuition musicale a dû lui faire *sentir* le charme du lied, malgré sa conception oratoire du lyrisme.

Trop peu dégagée encore des conventions littéraires et mondaines de son temps, trop portée aussi par son tempérament passionné à s'extérioriser et à concevoir le lyrisme comme une suite de mouvements déclamatoires, M^{me} de Staël n'a ainsi guère su expliquer ni rendre le côté intime et profond du lied. Elle est pourtant arrivée peu à peu, croyons-nous, à le *sentir* — mais pour elle-même, dans le secret de son cœur, grâce au développement de son intuition musicale.

Dans sa précieuse *Notice sur le caractère et les écrits de Mme de Staël*¹, M^{me} Necker de Saussure parle en ces termes de la musique : « Cet art qui imprime du mouvement à notre esprit sans le secours des pensées, et excite des émotions tendres sans celui des affections, avait pour madame de Staël un charme que rien ne pouvait remplacer »². M^{me} de Saussure nous indique ici, avec beaucoup de finesse, le double mobile qui devait pousser vers la musique son illustre parente : le besoin de « vie » et le goût de l'attendrissement. Passionnée et sensible, comment Germaine Necker n'aurait-elle pas été attirée par le plus émouvant des arts ? Elle avait grandi dans les salons de l'Ancien Régime, au moment où le goût de la musique faisait déjà fureur et allait atteindre son apogée à la veille de la Révolution³.

1. Chez Treuttel et Würtz, 1820.

2. *Op. cit.*, p. 335.

3. M^{me} de Saussure nous indique ici, avec beaucoup de finesse, le double mobile qui devait pousser vers la musique son illustre parente : le besoin de « vie » et le goût de l'attendrissement. Passionnée et sensible, comment Germaine Necker n'aurait-elle pas été attirée par le plus émouvant des arts ? Elle avait grandi dans les salons de l'Ancien Régime, au moment où le goût de la musique faisait déjà fureur et allait atteindre son apogée à la veille de la Révolution³.
Le lied allemand.

Le jeu du clavecin et le chant de la romance servaient de décor ou même, si l'on peut dire, d'assaisonnement à la vie collective de cette société insouciante qui côtoyait déjà l'abîme¹ ; et la fille de Necker, en mondaine accomplie, fut initiée à ces « arts d'agrément », malgré les répugnances de sa mère, trop sèchement intellectualiste pour admettre un art qui émeut notre esprit sans l'enrichir². Développée par l'éducation, la sensibilité musicale de Germaine Necker devait être un des traits dominants de son caractère et la musique allait devenir pour elle « l'art le plus habituellement nécessaire »³.

Comment M^{me} de Staël s'est-elle expliquée ce besoin d'harmonies qu'éprouvait sans cesse son cœur ? Dès son premier essai littéraire, la fille de Necker s'est rendu compte de ce qu'elle demandait à la musique, une douce émotion qui nous arrache à notre milieu pour nous ravir parfois en extase, mais surtout pour nous plonger dans le monde mélancolique du passé :

« Que la musique retrace puissamment les souvenirs ! » s'écrie-t-elle, « comme elle en devient inséparable ! Quel homme, au milieu des passions de la vie, pourrait entendre sans émotion l'air qui, dans sa paisible enfance, animait ses danses et ses jeux ? Quelle femme, lorsque le temps a flétri sa beauté, peut écouter sans verser des larmes la romance que son amant chantait jadis pour elle ? L'air de cette romance, plus encore que ses paroles, renouvelle dans son cœur les mouvements de sa jeunesse ; l'aspect des lieux, des objets qui nous entouraient, aucune circonstance accessoire ne se lie aux événements de la vie comme la musique ; les souvenirs qui nous viennent par elle ne sont point accompagnés de regrets ; elle rend un moment les plaisirs qu'elle retrace ; c'est plutôt ressentir que se rappeler »⁴.

Sensibilité musicale et Romantisme. Nous ne saurions trop lui en exprimer notre reconnaissance. (Ch. I et IV).

1. *Ibid.*, p. II.

2. Lettre à Mrs. Montagu, 6 janv. 1777, citée par M. Baldensperger (*op. cit.*, p. 19) : « Je vois avec douleur cette passion pour la musique ; ce langage appartient au stupide comme à l'homme d'esprit ; chacun l'interprète suivant les pensées qu'il a dans le cerveau ; il semble que c'est une mesure commune qui s'élargit ou se retrécit selon la personne qui en fait usage ».

3. M^{me} Necker de Saussure, *op. cit.*, p. 335. — « Elle n'avait aucun goût pour la musique qu'elle n'apprenait que par obéissance... Ce ne fut qu'à l'âge de seize ans qu'elle sembla se réveiller d'un sommeil léthargique et qu'elle commença à sentir et à aimer la musique... et ce goût a fait dans la suite une de ses plus grandes jouissances et le charme de ses derniers moments ». (Catherine Rillet-Huber. *Notes sur l'Enfance de M^{me} de Staël. Cahiers Staëliens.* 5. p. 47).

4. *Lettres sur les écrits et le caractère de J.-J. Rousseau* (Lettre V.) (Œuv., I, p. 35).

La musique, on le voit, se présente surtout à M^{me} de Staël comme à ses contemporains sous la forme d'« air » ou de romance, c'est-à-dire accompagnée par des paroles ou même, dans le *mélodrame*, alternant avec elles. L'auteur des *Lettres sur J.-J. Rousseau*, au caractère passionné, mais aux tendances intellectualistes encore si marquées, ne se serait guère accommodé d'une émotion pure que les mots ne seraient pas venus préciser ou que n'auraient pas illustrée des réminiscences personnelles. Ainsi le chant a ses préférences : ne satisfait-il pas à la fois l'intelligence et l'intuition ? « La musique exprime les situations, et les paroles les développent. La musique pourrait se charger de peindre les mouvements au-dessus des paroles ; et les paroles des sentiments trop nuancés pour la musique »¹. L'intérêt que M^{me} de Staël ressent pour la musique nous apparaît d'ores et déjà comme tout à fait analogue à celui que lui inspireront les belles-lettres². Pour elle, la mélodie sera toujours une sorte de poésie plus vague, plus intuitive, mais capable de procurer elle aussi à notre âme une agitation artificielle, par l'évocation d'un monde passé ou imaginaire et l'oubli de la triste réalité.

Les mêmes tendances qui empêcheront M^{me} de Staël de s'intéresser à la littérature pour elle-même s'opposeront aussi chez elle à la compréhension de la musique pure, dégagée de tout lien avec le réel — fût-il représenté par de simples souvenirs : le fonds d'idées évoquées lui importe d'abord bien plus que l'immédiate impression artistique³.

Dans les premiers traités de M^{me} de Staël — *Des Fictions*, *Des Passions* et *De la Littérature* — la musique partage la défaveur de la poésie pure : l'auteur ignore la première — comme l'a fait si bien ressortir M. Baldensperger⁴ —, et n'estime la seconde — même dans les chants ossianiques primitifs — qu'autant qu'elle « dispose la pensée aux méditations les plus profondes »⁵. Mais après la

1. M^{me} de Staël, *op. cit.*, I, p. 34.

2. « La poésie est une musique un peu plus explicite, mais qui doit avoir le même résultat, faire naître l'émotion comme sous une caresse, donner une petite poussée à l'âme qui démarrera pour se perdre délicieusement dans les régions qui lui plaisent ». D. G. LARG: *M^{me} de Staël, La Vie dans l'Œuvre (1766-1800)*. (1924), p. 224.

3. Cf. Baldensperger, *op. cit.*, p. 20.

4. Cf. M^{me} de Staël, *op. cit.*, p. 48.

5. *De la Littérature* (Œuv. II, p. 256). Cf. aussi même page : « les poètes anglais... sont remarquables par leur esprit philosophique », et p. 257 : « la poésie mélancolique est la poésie la plus d'accord avec la philosophie ».

crise de la Révolution, dans *Delphine*, la musique va surgir, au moment décisif du roman, comme une force de cristallisation foudroyante : elle donnera aux deux héros, partenaires dans le pathétique trio de *Didon* ¹, la révélation subite d'une passion subconsciente. Elle revêt ici encore, notons-le, la forme du chant ². C'est également un trio chanté, « un air des moissonneurs du Languedoc », qui fera pleurer Delphine en présence d'une scène digne de Greuze, dans le salon des Belmont ³. Plus loin, à l'audition d'une « musique charmante » — d'instruments cette fois — l'héroïne, porte-parole de M^{me} de Staël, nous répètera : « Je vous ai dit souvent combien elle (la musique) a d'empire sur mon âme ! », mais elle expliquera cet ascendant par le vague même de la mélodie. La scène de la mort de Delphine enfin sera complétée — comme celle du salon des Belmont — par une sorte de « décor musical » ; « mais ni cette espèce de mélodieux calmant demandé par la mourante, ni un orgue intempestif qui se fait bizarrement entendre « pendant la nuit », ne sont plus, cette fois, autre chose que des hors-d'œuvre sentimentaux » ⁴. Inutile de nous y arrêter. Retenons seulement que dans ce premier roman, M^{me} de Staël ménage à la musique une place à part : elle reconnaît sa puissance de suggestion et cherche à l'expliquer, non par l'évocation de quelque image auditive, mais par l'indétermination même des sons qui nous laissent libres de superposer à la mélodie nos réminiscences personnelles ou nos propres sentiments. L'union de la poésie et de la musique dans le chant, bien que plus précise, semble pourtant l'émouvoir plus que les accords des instruments et garde malgré tout ses préférences.

Dans les deux chefs-d'œuvre qui couronnent sa carrière littéraire, M^{me} de Staël, le cœur meurtri mais enrichi par de douloureuses épreuves, l'esprit élargi par le contact avec l'étranger, va approfondir sa notion de la musique, en même temps qu'elle s'élèvera à l'idée du lyrisme pur. « Elle a pratiqué, jusqu'ici, la musique théâtrale ou celle du type *romance* ; elle a pu entendre, en Italie, l'humeur populaire s'exprimer librement par le moyen du chant ; en Allemagne, la subordination et l'humilité se trouver à l'aise dans la polyphonie des voix ; elle a voulu ramasser dans une activité « super-féminine » de grande artiste, à la fois impétueuse et cons-

1. Il s'agit de l'opéra de Nicolas Piccini (1783).

2. *Delphine*, 1^{re} p. L. XXVI (I, p. 304).

3. *Ibid.*, III^e p. L. XVII (I, p. 527) .

4. Baldensperger, *op. cit.*, p. 51.

ciente, la fièvre qui l'animait, et s'est plu à traduire le mystère des personnalités par le symbole de l'improvisation lyrique »¹. Et c'est *Corinne*, la poétesse inspirée, l'improvisatrice dont la harpe de forme antique² symbolise l'union de la poésie et de la musique dans le lyrisme. Corinne récite ses vers en s'accompagnant, ou plutôt en entremêlant ses strophes d'accords mélodieux, et le fait « avec une variété de tons qui ne détruisait pas le charme soutenu de l'harmonie ; c'était comme des airs différents joués tous par un instrument céleste »³.

Dans *Delphine* une place, trop souvent de convention, était ménagée à la musique. Dans *Corinne*, celle-ci est bien — comme M^{me} de Staël le dira explicitement dans l'*Allemagne* — le « premier des arts ». Unie à la poésie, elle baigne en quelque sorte toute la vie de l'héroïne. Magique évocatrice du passé, elle l'est toujours, — mais avec plus d'intimité et de profondeur⁴. M^{me} de Staël s'efforce de mieux analyser des impressions personnelles dont la gamme s'était tellement enrichie au cours des dernières années. La musique, observe-t-elle, ne fût-ce que par la régularité de la mesure, provoque une immédiate satisfaction physique, une excitation qui se transmet aussitôt à l'âme sans qu'elle soit dirigée, comme pour les autres arts, vers telle ou telle idée. Elle transforme ainsi brusquement les cœurs : l'enthousiasme qu'elle inspire rend capable des plus nobles efforts ; elle adoucit l'amertume du malheur, allège « le poids qu'on a presque toujours sur le cœur..., ce poids qui se confond quelquefois avec le sentiment même de l'existence, tant la douleur qu'il cause est habituelle ». Musique et poésie jouent donc — nous le voyons encore — le même rôle : ce sont pour ainsi dire des anesthésiques ; elles endorment les chagrins réels pour nous plonger dans une rêverie mélancolique. « La musique est un plaisir si passager, on le sent tellement s'échapper à mesure qu'on l'éprouve, qu'une impression mélancolique se mêle à la gaieté qu'elle cause... »⁵. Cette observation si pénétrante aurait pu s'appliquer également à la poésie

1. *Ibid.*, p. 56.

2. *Corinne*, II (II, p. 449).

3. *Ibid.*, II, p. 455.

4. *Ibid.*, II, p. 699. « ...tous mes souvenirs se ranimèrent ; rien ne retrace le passé comme la musique ; elle fait plus que le retracer, il apparaît, quand elle l'évoque, semblable aux ombres de ceux qui nous sont chers, revêtu d'un voile mystérieux et mélancolique ». Il faut remarquer qu'il s'agit toujours d'un *chant*, « *Bella Italia*, ainate sponde », de Monti. (Cf. Baldensperger, *op. cit.*, p. 55).

5. *Ibid.*, II, p. 595-596.

dont les effets naissent de la *succession* harmonieuse des mots qui s'évanouissent sans retour. M^{me} de Staël n'a pas énoncé explicitement ce nouveau rapport entre deux arts dont elle appréciait surtout la mélancolie ; pourtant, elle devait y songer, puisqu'elle écrivait quelques lignes plus haut — à propos de la musique *bouffe* — « au fond de la joie qu'elle donne, il y a des *sensations poétiques*... » Et un peu plus loin, elle déterminait la position de la musique, supérieure à la poésie comme celle-ci est elle-même supérieure à la prose, par le caractère *immédiat* de son action sur notre âme, « car les paroles se traînent après les impressions primitives, comme les traductions en prose sur les pas des poètes »¹. Mais il y a plus. Est-il possible que tout le charme de la mélodie, « où chacun croit retrouver..., comme dans l'astre pur et tranquille de la nuit, l'image de ce qu'il souhaite sur terre »², se ramène en définitive à un pur mirage, à une simple réflexion sur nous-mêmes ? — S'adressant à « la source intime de l'existence », la musique donne l'impression que l'« on est prêt à saisir le secret du Créateur, à pénétrer le mystère de la vie »³. Sans se prononcer catégoriquement, M^{me} de Staël, avec les Romantiques allemands, paraît ainsi avoir admis derrière les harmonies du chant — comme peut-être derrière celles de la poésie⁴ — la révélation d'un monde mystérieux, proche de l'au-delà des religions et plus réel que les apparences passagères de l'univers matériel... « Parmi les pressentiments de la vie à venir — déclare même Corinne — ceux qui naissent de la musique ne sont point à dédaigner »⁵.

L'*Allemagne* marque, par rapport à *Corinne*, un recul encore plus accentué de l'intellectualisme, dû au développement du goût de l'auteur pour le lyrisme et la musique. Celui-ci s'affirme — en ce

1. *Ibid.*, II, p. 596.

2. *Ibid.*, II, p. 597.

3. *Ibid.*, II, p. 596.

4. Ou plutôt derrière les *images* ou symboles du lyrisme. Elle dit du spiritualisme des poésies modernes : «... si cependant cette profondeur n'était pas revêtue d'images, ce ne serait pas de la poésie ». (*De l'Allem.* II, ch. X. — III, p. 125).

5. *Corinne*, II, p. 595.

Baudelaire exprimera presque exactement la même pensée : « C'est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par et à travers la musique que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau... » (*Notes nouvelles sur Edgar Poe*, p. XXI. En tête de la traduction des *Nouvelles histoires extraordinaires*, Nouv. éd., 1883).

— M. l'abbé Bremond reprendra les mêmes idées dans *Prière et Poésie*.

qui concerne cette dernière — en des jugements toujours épars, mais beaucoup plus nombreux et plus explicites. La musique est considérée comme le premier des arts, à cause de son indétermination même, parce qu'elle ne sert à rien, pas même à nous communiquer quelque idée : « ... La musique seule est d'une noble inutilité, et c'est pour cela qu'elle nous émeut si profondément ; plus elle est loin de tout but, plus elle se rapproche de cette source intime de nos pensées que l'application à un objet quelconque resserre dans son cours »¹. M^{me} de Staël paraît la considérer toujours comme une sorte de lyrisme supérieur qui a rejeté les entraves des mots pour n'en conserver que la mélodie : ainsi, pour donner une idée de la poésie pure, elle ne trouve rien de mieux que de la rapprocher de l'art des harmonies ; ou encore — reprenant la même figure appliquée dans *Corinne* à la musique² — elle la compare au « regard d'un objet chéri »³. L'enthousiasme, sur lequel le cœur passionné de M^{me} de Staël a fondé le sentiment poétique, en littérature comme devant les spectacles de la Nature, est aussi, d'après elle, à la base de toute émotion musicale profonde, de celle qui nous rend capables de sentir « le mystère de l'existence, dans cet attendrissement qui réunit nos deux natures, et confond dans une même jouissance les sensations et l'âme »⁴. A qui est dénué d'enthousiasme, les sons harmonieux ne peuvent donner qu'un plaisir superficiel, sensuel, dont on jouit « comme de la saveur des fruits, du prestige des couleurs ». Quoique non intellectuel, le goût bien compris de la musique tout comme celui de la poésie n'est donc pas sans valeur morale et éducative⁵.

Analogues par certains de leurs caractères et de leurs effets, la musique et la poésie ont à éviter les mêmes écueils : l'asservisse-

1. *De l'Allem.*, liv. III, ch. IX. (III, p. 401).

2. *Corinne*, II, p. 596 : « Il n'y a que le regard qui puisse en donner quelque idée, le regard de ce qu'on aime, longtemps attaché sur vous... »

3. *De l'Allem.*, l. II, ch. X. (III, p. 123).

Elle met sur le même plan (*Ibid.*, p. 148) les effets des premières notes d'un air et des premiers vers d'un poème « qui transportent l'imagination dans la contrée et dans le siècle qu'on veut peindre ».

4. *Ibid.*, p. 522. — Cf. R. de Souza (*Un débat sur la poésie*, imprimé à la suite de *La Poésie pure*, par Henri Bremond (1926), p. 274), à propos du lyrisme : « ... un « enthousiasme », qu'il soit shelleyen ou baudelairien, est d'abord à l'origine. Cet enthousiasme soulève les ondes multiformes de l'être intérieur et ces harmonies le mettent en communication avec toutes les musiques de l'univers dans un indéfinissable échange de sensations et de sentiments ». Voilà bien les « sensations et l'âme », et le « mystère de l'existence » de M^{me} de Staël.

5. Cf. *De l'Allem.* l. I, ch. XIX. (III, p. 84), à propos de l'utilisation de la musique par Pestalozzi.

ment aux sensations ou à l'intellect. Le premier est l'imitation ¹, la description du monde matériel ; le second est l'*esprit*, nuisible à la musique allemande ² comme il l'est à la poésie française ³. L'auteur de l'*Allemagne* paraît avoir conservé les préférences de Delphine et de Corinne pour la musique vocale. En Suisse, le ranz des vaches, joué par le célèbre cor des Alpes, ne l'enchanté guère ; et pourtant, la mélodie en est belle, car « s'il était chanté par des voix italiennes, l'imagination en serait tout-à-fait enivrée » ⁴... « La musique d'église, dira-t-elle ailleurs, est moins belle en Allemagne qu'en Italie, parce que les instruments y dominent toujours. Quand on a entendu à Rome le *Miserere* chanté par des voix seulement, toute musique instrumentale, même celle de la chapelle de Dresde, paraît terrestre » ⁵. A défaut des chants, elle est profondément émue « par ces instruments qui ressemblent à la voix humaine » ⁶. C'est en effet le *timbre* des voix, et non les paroles du *libretto* qui ajoutent — comme nous pouvions le supposer — au charme de la mélodie. « Car la rêverie délicieuse dans laquelle il (l'art musical) nous plonge, anéantit les pensées que les mots peuvent exprimer ; et la musique réveillant en nous le sentiment de l'infini, tout ce qui tend à particulariser l'objet de la mélodie doit en diminuer l'effet » ⁷. De cette représentation tout intuitive de la musique dépend la nature des rapports entre le chant et l'accompagnement. Traduire les paroles en mélodies exactement correspondantes, c'est retomber dans la musique descriptive ; il vaut mieux imiter les Italiens qui « ne conforment les airs aux paroles que d'une manière générale » ⁸. L'intellectualisme est ici encore l'ennemi de l'art. A rendre la musique esclave des mots, on lui enlève de sa profondeur, « quand on la sent faiblement, on exige qu'elle se conforme avec fidélité aux

1. L'imitation « ...n'est jamais qu'un jeu factice » (*Ibid.*, p. 337). « L'imitation et l'expression diffèrent extrêmement dans les Beaux-Arts ; l'on est assez généralement d'accord, je crois, pour exclure la musique imitative ». (*Ibid.*, p. 338).

2. *Ibid.*, III, p. 336. « Je ne ferai qu'une objection à leur génie, comme musiciens ; ils mettent trop d'esprit dans leurs ouvrages, ils réfléchissent trop à ce qu'ils font » etc.

3. Cf. entre autres cit., *Ibid.*, III, p. 139.

4. *Ibid.*, III, p. 88.

5. *Ibid.*, III, p. 338.

6. *Ibid.*, III, p. 522 : « mais leur être entier a-t-il retenti comme une lyre, quand, au milieu de la nuit, le silence a tout-à-coup été troublé par des chants, ou par ces instruments qui ressemblent à la voix humaine ».

7. *Ibid.*, III, p. 336.

8. Même page. Cf. aussi p. 338.

moindres nuances des paroles ; mais quand elle émeut jusqu'au fond de l'ame, toute attention donnée à ce qui n'est pas elle ne serait qu'une distraction importune, et pourvu qu'il n'y ait pas d'opposition entre le poème et la musique, on s'abandonne à l'art qui doit toujours l'emporter sur les autres »¹. Parce qu'inexprimable, l'émotion musicale est ainsi supérieure à l'émotion poétique.

Si la musique charmait à tel point, en dehors de tout élément intellectuel, l'auteur de *l'Allemagne*, si d'autre part M^{me} de Staël paraissait considérer, dans la dernière période de sa vie, l'action de la poésie comme fort analogue à celle des harmonies et tenant « encore plus à la mélodie des paroles qu'aux idées qu'elles expriment »², il s'en fallait de peu qu'elle n'arrivât à une conception toute musicale du lyrisme. De fait, sans l'avouer à d'autres qu'à ses intimes, elle est allée jusqu'au bout de son évolution anti-intellectualiste, et le curieux témoignage de M^{me} Necker de Saussure pourrait la faire ranger au nombre des ancêtres du Symbolisme : « Extrêmement sensible au charme des sons, elle répétait avec ravissement des mots ou des phrases harmonieuses ; certaines strophes lyriques lui donnaient un plaisir tout-à-fait indépendant de leur signification, et après les avoir pompeusement récitées, elle s'écriait : *Voilà de la poésie, ce que j'aime là-dedans, c'est qu'il n'y a pas une idée*. Elle se moquait d'elle-même, sous ce rapport, avec beaucoup de grâce, et disait qu'elle n'avait jamais pu entendre sans avoir les larmes aux yeux ce vers : *Votre nom ? — Moncassin. — Votre pays ? — La France*. Elle citait encore cette phrase : *Les orangers du royaume de Grenade, et les citronniers des rois maures*, comme produisant sur elle un grand effet »³.

1. Même page.

2. *Ibid.*, III, p. 121.

3. M^{me} Necker de Saussure, *op. cit.*, pp. 330-331. M^{me} Rillet-Huber (*op. cit.*, p. 45) parle aussi de « ... l'espèce de plaisir musical qu'elle trouvait à répéter des vers dont la consonnance charmait son oreille ».

M^{me} de Staël était ainsi une Symboliste avant la lettre. Cf. les nombreuses citations de sens analogue dans Bremond (*op. cit.*, p. 107 sqq.) et en particulier cette citation de R. de Gourmont, transmise au savant Académicien par J.-M. et relative aux mots : « Ceux que j'adore sont ceux dont le sens m'est fermé, ou presque, les mots imprécis, les syllabes de rêves, les marjolaines et les milloraines, fleurs jamais vues, fuyantes fées qui ne hantent que les chansons de nourrice ». — Qui de nous n'a pas expérimenté le charme exercé sur les enfants et les simples, et peut-être sur eux-mêmes, par les grands mots qu'ils ne comprennent pas et qui ouvrent des horizons immenses à leur imagination ? Les chansons populaires exploitent ce goût des âmes naïves.

L'évolution de M^{me} de Staël semble ainsi présenter de grandes analogies avec celle que nous pourrions observer chez Sénancour ou Chênedollé. Elle tire son origine d'une réelle sensibilité musicale¹ qui a dû se développer encore au contact de la poésie germanique. Même avant de bien comprendre le sens des lieds, M^{me} de Staël a probablement été séduite, comme Sénancour, par la mélodie des strophes. Grâce à son sentiment si vif de la musicalité poétique, elle a dû s'intéresser à une langue qu'elle jugeait plus rythmée, plus riche en onomatopées que la nôtre², et qui lui a fait apprécier les trésors mélodiques de Bürger ou de Goethe. M^{me} de Staël est ainsi, pensons-nous, le premier critique français³, auquel son sens de la musique ait — malgré une éducation et des dispositions littéraires en somme peu favorables — donné le goût et l'intuition du lyrisme germanique d'inspiration populaire. Seulement, l'*Allemagne* ne contenait que des allusions fort dispersées à ce charme musical, subi par l'auteur, mais peu d'accord avec ses idées poétiques. Aussi cet ouvrage allait-il répandre chez nous certains éléments intellectuels — des *motifs* — plutôt qu'il ne nous ferait sentir la nature profonde du lied.

1. « M^{me} de Staël était artiste par l'ouïe, aucunement par les yeux ». (D. G. Larg. *Madame de Staël, la seconde vie (1800-1807)* (1928), p. 265. — M^{me} Rillet-Huber déclare qu'elle abandonna le dessin dès qu'elle le put, alors que son goût de la musique alla se développant sans cesse à partir de seize ans (*op. cit.* p. 47).

2. V. par ex. ce qu'elle dit de la quasi-impossibilité de traduire *Lenore*.

3. On ne peut dire en effet que Sénancour se soit occupé du lyrisme germanique au point de vue littéraire.

II. — PENDANT LE ROMANTISME

CHAPITRE PREMIER

DE « L'ALLEMAGNE » AUX « ÉTUDES FRANÇAISES ET ÉTRANGÈRES »

Énorme influence de M^{me} de Staël : 1. Notre lyrisme essaie de se définir comme l'*Allemagne* définissait la poésie germanique. — 2. M^{me} de Staël a attiré l'attention sur les pays d'outre-Rhin. Peu documentés, les premiers adaptateurs s'en tiennent presque tous aux lieds et ballades cités par M^{me} de Staël. — Influences parallèles à celle de l'*Allemagne* (Walter Scott — Romancero). — Idée d'une poésie populaire primitive, dès 1825 : ses *motifs* intéressent plus que sa forme.

Le second manifeste romantique : la Préface des *Études françaises et étrangères* (1828). Émile Deschamps contre l'imitation : *créer* ou *traduire*. — Dilettantisme de Deschamps. Disciple de M^{me} de Staël par ses idées sur la relativité du goût et la valeur éducative de la poésie et par sa crainte de la vulgarité, Deschamps s'écarte d'elle par sa négation du *primitivisme* poétique et son amour de la rime. Il est plus loin du *lied* que M^{me} de Staël. Ses traductions en vers sont plutôt des imitations.

Études sur la ballade et la chanson populaire après 1828 : Uhland et Boerne. — J.-J. Ampère et la poésie primitive. — Xavier Marmier et le lied de Goethe. Ses *Chants populaires du Nord* (1842) distinguent nettement *Volkslied* et *Kunstlied*. Pour lui, la chanson populaire est une pure curiosité, non une source de rajeunissement.

Il est difficile d'exagérer l'influence de M^{me} de Staël sur notre littérature à l'époque de la Restauration et en particulier sur le Romantisme naissant¹ : même ceux qui la déplorent ne peuvent la nier². Mais afin de la combattre par une voie détournée, certains critiques ont, de très bonne heure, contesté l'exactitude de l'enquête sur l'Allemagne. Inutile de reproduire ici les arguments invoqués pour et contre cet ouvrage — en l'espèce, les témoignages d'écrivains du temps, français ou germaniques. Toute œuvre humaine est nécessairement la synthèse d'une pensée personnelle et de son objet. Il en résulte, d'une part, que la réalité y apparaît à travers l'état d'âme de l'artiste, et d'autre part que l'auteur cherche à

1. Cf. I. A. Henning. *L'Allemagne de M^{me} de Staël et la Polémique romantique* (1929) (en particulier : 1^{re} partie et conclusion).

2. Reynaud. *L'influence allemande en France aux 18^e et 19^e siècles*. (1922), p. 144.

rendre cette vision compréhensible à ses semblables et lutte pour la leur faire admettre. Plus l'idée est neuve, plus il lui faudra consacrer de soins et de peine à cette seconde moitié de sa tâche. Dans l'*Allemagne* se retrouve naturellement ce double effort de compréhension et d'expression. M^{me} de Staël, nous l'avons vu, s'est entourée de tous les renseignements possibles et a ensuite rédigé ses impressions sous une forme émue et passionnée, d'une incontestable sincérité. Son enthousiasme l'a fait réussir où Villers avait échoué : elle a intéressé les Français aux pays d'outre-Rhin, d'abord. Mais elle a fait plus : par sa description de l'Allemagne comme patrie du lyrisme et par son identification de ce lyrisme avec la vraie poésie, elle a ouvert des horizons nouveaux à la littérature française, enlisée dans les voies d'un classicisme suranné qui ne pouvait plus la mener nulle part. L'action de son livre a été *catalytique*, suivant l'heureuse expression de M. Henning. Il a fallu prendre position ; et la jeunesse a naturellement adopté avec joie sa théorie de l'enthousiasme, c'est-à-dire du lyrisme ardent et sincère qui doit baigner toute œuvre poétique, fût-elle épopée ou drame.

Le premier effet de l'*Allemagne* a été de faire surgir d'innombrables théories et définitions de la poésie nouvelle — ou du Romantisme qui s'identifie avec elle ¹. Presque toujours, ce sont des tentatives vaines par défaut de précision : comment réussir à couler dans une formule et à rattacher à un genre logique ce qui était considéré comme purement individuel et affectif par essence, donc indéfinissable ? « Semblable tentative est une sottise », déclarera Toreinx en 1829 ², après tous les efforts de Stendhal, de Hugo, des critiques du *Globe* et de bien d'autres ³. Impossible de ne pas être frappé du fait qu'il est très rarement question de la poésie lyrique. M^{me} Necker de Saussure, étudiant *De l'Allemagne*, n'en dit pas un mot ; les rédacteurs du *Globe* n'en parlent presque jamais ⁴. La lutte, dirait-on, portait avant tout sur la poésie dramatique. D'accord. Mais il est aisé, croyons-nous, de découvrir à ce silence une cause plus profonde : pour la jeune école, adepte des théories de M^{me} de Staël,

1. Cf. Ém. Deschamps, Préface des *Études françaises et étrangères*, et Trahard : *Le Romantisme défini par le Globe* (1924) (Préface).

2. Toreinx. *Histoire du Romantisme en France* (1829), p. 79.

3. Trahard, *loc. cit.*

4. Ch. de Rémusat fait exception (*Globe*, 12 février 1825). Il identifie la poésie romantique et le lyrisme : « universelle comme le monde », cette poésie exprime des impressions. Et de citer Goethe, Schiller, Bürger, Uhland, Byron, Manzoni, etc. (V. aussi les articles du même dans le *Globe* des 3 et 27 sept., 5 novembre 1828).

le lyrisme n'est plus un genre à part ; *il constitue le fond même de toute œuvre poétique, de quelque nature qu'elle soit*. Cette subjectivité de toute poésie nous paraît exprimée avec le plus de bonheur dans cette épître au *Globe* où un Allemand anonyme, en présence des efforts répétés des critiques pour définir la poésie, s'appuie sur Kant ¹ pour avancer que « la poésie romantique serait plus la poésie des impressions de l'âme que la poésie des images » ². Un petit traité non signé, contemporain de cet article, expose en d'autres termes la même idée, dans un éloge de la poésie germanique. « Les poètes allemands, y est-il dit, ont surtout rendu avec bonheur les effets de la nature sur l'imagination, cette réaction du monde des sens sur le monde de l'intelligence, dont Ossian a fourni les premiers modèles » ³. Lasse de raisonner, de « faire de l'esprit », la poésie veut *sentir* et nous rendre la nature sensible, non par la description — effort d'analyse et de reconstruction logique tuant toute spontanéité — mais par la *peinture de l'état d'âme* du poète dans telle ou telle circonstance. Qui ne reconnaît ici un des éléments essentiels du lied auquel nous avons rattaché plus haut l'exemple d'Hélène et des vieux Troyens ? Didactique ou descriptive, la poésie n'est pas romantique — lisez : n'est pas de la vraie poésie — déclarera de même Toreinx ⁴. C'est du pur *Laocoon* — et c'est M^{me} de Staël qui l'a introduit en France.

Quant aux autres qualités que les critiques du temps attribuent à la poésie romantique — le sérieux, la prédilection pour les sentiments mélancoliques et touchants, la liberté absolue du poète enfin, son indépendance à l'égard des règles, conséquence nécessaire du caractère personnel et spontané de la poésie, — toutes se retrouvent déjà chez M^{me} de Staël. Bien qu'elle n'ait pas été la seule à les importer dans notre littérature, elle a fortement contribué à leur diffusion.

A ce facteur de succès — l'enthousiasme sincère — que nous avons mentionné plus haut, elle en joignait un autre, tout nouveau : elle ne se contentait pas d'exposer des théories, elle proposait des modèles, des œuvres vivantes, admirées, qui avaient fait

1. Il rappelle que Kant, dans ses *Considérations sur le Beau et le Sublime*, parle d'une poésie qui est *en nous* plutôt que hors de nous.

2. *Globe* du 8 octobre 1825.

Cf. Trahard, *op. cit.*, p. 84.

3. *Essai sur la littérature romantique* (1825), p. 210.

4. Toreinx, *op. cit.*, p. 79.

leurs preuves. Avait-elle raison de considérer les milieux intellectuels d'outre-Rhin comme la vraie patrie du lyrisme ? Nous n'avons pas l'intention — nous l'avons dit — de discuter la question. Une seule remarque s'impose : les pays germaniques, si peu unifiés, si complexes, avaient été soumis — autant par les vicissitudes des guerres impériales que par l'évolution de leurs écrivains — à une série de bouleversements si rapides que l'enquête de M^{me} de Staël devait suggérer des généralisations inexactes, dans l'espace comme dans le temps. Ses idées s'appliquaient en réalité avec le maximum d'exactitude aux milieux intellectuels de Weimar, de Berlin ou de Vienne et à la période du *Sturm und Drang* et des grands classiques (1775-1800). Ainsi, quand l'*Allemagne* parut, elle « datait » déjà ¹. Reprenant et développant en somme l'idée encore vague du XVIII^e siècle, elle représentait la société allemande comme plus vertueuse parce que plus près de la Nature que nous. Transposées dans la sphère de l'art, ces qualités expliquaient le lyrisme germanique, fait de sincérité simple — c'est-à-dire d'intimité, de sérieux moral, religieux même. M^{me} de Staël y ajoutait la prédilection pour les sombres légendes du Nord. Elle introduisit ainsi dans le Romantisme naissant ces éléments du lied. Il y manquait la *forme* populaire, car elle paraît n'avoir guère admis que la simplicité de sentiment ou d'imagination ².

*
* *

Voyons maintenant dans quelles conditions M^{me} de Staël a propagé le goût des études germaniques. Pendant la première année de la Restauration, son dernier ouvrage se répandra avec une extrême rapidité, favorisé d'ailleurs par sa réputation d'anti-bonapartisme. Mais bientôt ses idées soulèvent l'enthousiasme des uns, la colère des autres. Son intention de proposer à notre littérature des modèles étrangers est considérée comme un crime de lèse-patrie et ajoute au scandale des théories poétiques qu'adopte la nouvelle école. Pendant quelques années, ces doctrines mûrissent au milieu des querelles théoriques sans porter de fruits. Mais la curiosité est éveillée, l'im-

1. « Assurément, ce livre imprudent, charmant et fort, « datait » déjà quand il parut » (Ch. Andler. *Les Études germaniques*, s. d., p. 9).

Il est curieux de noter à ce propos que, dès 1822, Chênedollé écrit dans son *Journal* : « *Le Livre de l'Allemagne* paraît déjà bien suranné », (*Extraits du Journal de Chênedollé*, etc. par M^{me} Paul de Samie, Fo 260), alors que l'influence de cet ouvrage s'étendra, presque exclusive, jusqu'aux alentours de 1830.

2. Voir plus haut, pp. 94-95.

pulsion est donnée ¹. A partir de 1820, les œuvres retentissantes des génies naissants se succèdent, preuve de la fécondité des idées nouvelles. Ces jeunes poètes qui se nomment Hugo, Vigny, Lamartine ont été encouragés, guidés par l'exemple de l'Allemagne, mais on ne peut dire qu'ils en imitent les productions. Ils en ignorent du reste tous la langue : ils profitent seulement de l'atmosphère lyrique, créée par l'ouvrage de M^{me} de Staël, et s'ils empruntent au lied quelques *motifs* peu nombreux, ils n'en adoptent que rarement — et bien superficiellement — la forme ². Mais en même temps, des légions de jeunes critiques s'élancent dans le monde nouveau qui vient d'être révélé. Essayistes et traducteurs rivalisent dans les publications périodiques. Au *Mercurie étranger*, né dès 1812, viennent s'ajouter la *Minerve littéraire* (1820), le *Globe* (1824-1831) ³, la *Revue Britannique* (1825), en attendant la *Revue de Paris* (1829), la *Revue encyclopédique* (1829), la *Revue des Deux Mondes* (1831), la *Revue Européenne* et la *Nouvelle Revue Germanique* (1829-1830), sans parler des *Almanachs des Muses* et des *Keepsakes*. Les premières traductions importantes apparaissent, tel le théâtre de Goethe, par Stapfer, Cavaignac et Margueré (1821-25) et les *Chefs-d'œuvre du théâtre étranger*. Mais parmi les critiques ou les adaptateurs de poésies détachées qui foisonnent, bien peu recourent aux documents originaux. La plupart ne prennent pas soin, comme leur initiatrice, de commencer par apprendre la langue du pays dont ils parlent. Aussi vivent-ils en général sur les renseignements fournis par l'*Allemagne*. Rien d'étonnant à ce que les imitateurs se soient, dans ces conditions, attachés de préférence aux lieds ou ballades dont M^{me} de Staël avait parlé.

Jetons un coup d'œil sur la quinzaine de poésies que celle-ci a

1. Cf. Henning, (*op. cit.*, p. 292) « Malgré les discussions dont M^{me} de Staël est l'objet, et peut-être en partie à cause d'elles, l'année 1820 marque ce qu'on pourrait appeler le commencement de la période de son apothéose : c'est à partir de maintenant qu'elle devient la véritable déesse inspiratrice des romantiques. Ce sont les années d'une popularité envahissante de Schiller, de Goethe, de Byron et de Walter Scott ».

2. Cf. Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, T. IV, pp. 453-456.

3. « Plus tard vient le *Globe*, association plus sérieuse cette fois. Alors commence la véritable étude des littératures étrangères ; on s'informe de Herder, de Schelling, de Goethe, de l'Allemagne enfin, et l'esprit philosophique se fait jour, et remplace un moment le vide chevaleresque, le lyrisme puéril de la *Muse française* ». (Blaze. *Poètes et romanciers modernes de la France*, XLIV. (Sur les frères Deschamps) *Rev. Deux Mondes*, 1841, p. 548). — Cf. pour le *Globe*, Desgranges, *Le Romantisme et la Critique* (1907) et A. Nettement, *Histoire de la littérature française sous la Restauration* (1^{re} éd., 1852).

utilisées comme exemples dans son chapitre XIII. Son choix, qui déterminera celui de ses disciples inexpérimentés, nous fournit de curieux renseignements sur ses goûts. Elle ignore les grandes ballades de Schiller et ne cite guère que le titre de l'*Idéal*, de *Cassandre*, de l'*Hymne sur le départ des Grecs* et de la *Cloche*. Peut-être se réservait-elle pour les tragédies de ce poète. — Pour Goethe, elle mentionne de même simplement les *Elégies romaines*, la *Ménagerie de Lily* et le *Chant de noces du vieux château*. Elle ne s'arrêtera qu'à cinq poésies : un seul lied d'allure populaire, le *Pêcheur* — dont nous avons examiné l'adaptation envoyée de Weimar à Necker —, trois ballades au rythme raffiné et compliqué (l'*Élève sorcier*, la *Bayadère et le Dieu de l'Inde* et la *Fiancée de Corinthe*) et une petite pièce de sens symbolique, la *Jeune femme sur les ruines de Rome*. Elle donne le résumé de toutes ces pièces et y joint celui de deux ballades de Bürger — *Lénore* et le *Féroce chasseur* — prises comme exemples de fantastique — et deux poésies de A. W. Schlegel, traduites intégralement comme hommage à son maître d'allemand. Écartons les poèmes qui n'ont rien du lied, nous constaterons qu'elle s'en tient à des ballades — populaires si l'on veut par leur mouvement et leur fond de supertition, mais de forme savante. Les plus longues ballades de Goethe résumées par M^{me} de Staël, *La Bayadère et le Dieu de l'Inde*, la *Fiancée de Corinthe*, l'*Élève sorcier*, ne tenteront guère les traducteurs-poètes de la Restauration. Par contre, le *Pêcheur*, par sa brièveté et son allure de chanson, jointes à sa naïveté de conte de fées, séduira maints poètes.

Les deux ballades de Bürger sur lesquelles l'*Allemagne* attire l'attention du public, bénéficiaient déjà du patronage de Walter Scott. Le *Féroce Chasseur* tentera du reste les imitateurs bien moins que *Lénore*. Son thème, commun à maintes littératures primitives et déjà connu de notre folk-lore, était probablement moins attrayant pour nos traducteurs. L'absence d'intrigue amoureuse le rendait aussi moins « touchant ».

Ajoutons qu'à propos de *Wilhelm Meister*, M^{me} de Staël sait mettre en relief le personnage romantique de Mignon et cite le premier vers de sa chanson si connue. Elle ne mentionne aucun des autres lieds mis dans la bouche de la jeune Italienne ou dans celle de Lothario.

Le *Roi des Aulnes* n'apparaît pas dans l'*Allemagne* et le *Roi de Thulé* n'est même pas indiqué dans le long chapitre consacré à *Faust* : ils ne devront pas leur notoriété à M^{me} de Staël.

Pendant la période de montée du Romantisme, c'est-à-dire avant les *Études françaises et étrangères*, nos traducteurs de lieds et ballades se laisseront guider presque toujours par l'auteur de l'*Allemagne* : tout poème résumé par elle sera traduit bien plus fréquemment que d'autres. Ces disciples de M^{me} de Staël entreverront bien certains traits du lied, mais faute de trouver chez elle les exemples indispensables, ils ne pourront en apprécier le caractère ni les origines populaires.

Charles Nodier aurait été un des seuls poètes capables de goûter ce lyrisme familial ; mais il ignorait probablement l'allemand¹, et ce n'étaient pas les fades traductions de M^{me} Panckoucke² — limitées du reste à quelques *Kunstlieder* de Goethe — ou le recueil de poésies souvent grandiloquentes de Schiller traduites par C. Jordan³, qui pouvaient compléter les indications insuffisantes de l'*Allemagne* ni ouvrir sur les origines populaires du lied des horizons nouveaux.

Nos jeunes romantiques avaient par bonheur une autre source de précieux renseignements — la poésie populaire anglaise et écossaise qui depuis la « découverte » déjà lointaine d'Ossian n'avait jamais cessé d'être traduite et admirée et jouissait d'un regain de faveur, grâce aux adaptations de Walter Scott. Le *Romancero* espagnol leur montrait en même temps que ce genre de chanson n'avait pas été le monopole des peuples septentrionaux. C'est ainsi que Loève-Weimars — bien au courant d'ailleurs de la littérature germanique — peut esquisser dans la préface d'un recueil de chants populaires anglais une théorie générale de la *ballade* que reproduit Aug. Jullien dans un compte rendu fort détaillé⁴. Loève-Weimars commence par avertir le lecteur que « la ballade des Anglais et des Allemands ne ressemble point à l'ancienne ballade française, qui est aujourd'hui passée de mode ». Il distingue ensuite deux espèces de *ballades* qu'il confond sous cette seule dénomination, — d'accord en

1. Cf. Rossel. *Histoire des relations littéraires entre la France et l'Allemagne* p. 117. — Sainte-Beuve nie que Nodier ait su l'allemand. Mais nous pensons que celui-ci a dû pouvoir le lire. En tout cas, dès 1803, il s'est tourné vers l'Allemagne. (Cf. Texte. *L'influence allemande dans le Romantisme français*. Revue Deux Mondes, 1^{er} déc. 1897 où il cite les *Tablettes d'un suicidé*, 1806).

2. En 1825.

3. En 1822. Il s'agit non pas du Camille Jordan dont nous avons parlé, mais de son neveu. Cf. Baldensperger. *Schiller et Camille Jordan*. Revue germanique 1905, pp. 555-599.

4. Revue encycl. : *Ballades, légendes et chants populaires de l'Écosse*, par W. Scott, Thomas Moore, Campbell et les anciens poètes ; publiés et précédés d'une introduction par Loève-Weimars. Paris, 1825. (Cpte rendu par Aug. Jullien, 1825, p. 859).

cela avec la langue anglaise, — « les chants populaires, consacrés à perpétuer le souvenir des faits historiques, et ces autres chants, répandus aussi parmi le peuple, qui, empruntant leurs sujets à la vie ordinaire, peignent la douleur d'une amante délaissée, redisent les plaintes du prisonnier, etc, etc. ». Qui ne reconnaît ici les deux sortes de lieds — la chanson narrative et celle qui est purement lyrique ? De la ballade héroïque, « cultivée dès les tems les plus reculés » en Angleterre et surtout en Écosse, il rapproche ces romances espagnoles que « plusieurs recueils, publiés en France, nous ont déjà fait connaître ». Il retrouve enfin chez tous les peuples du Nord ce type de poésie primitive dont il proclame le rôle capital dans le renouvellement récent des littératures septentrionales.

« Chez les autres nations du nord de l'Europe, chez les Scandinaves, chez les Allemands, la ballade existait aussi ; mais elle n'y a point laissé les mêmes traces. Cependant, ce genre, le plus ancien de tous chez les peuples que nous venons de citer, celui qui exerça la plus grande influence sur tous les autres et où les poètes vinrent puiser les élémens d'une littérature nationale, fut pendant long-tems négligé. Quelques grands poètes s'en emparèrent dans les derniers tems et Burger, les deux Stolberg, Schiller, Goëthe surtout en Allemagne ; W. Scott, Campbell, Wordsworth, Southey, parmi les Anglais, lui prêtèrent de nouvelles beautés, et lui assurèrent de nouveaux succès par le charme d'une poésie et d'un goût plus purs. » C'est le *Kunstlied* ! — La conclusion du critique, Auguste Jullien, directeur d'une revue très réservée à l'égard du Romantisme, est tout aussi curieuse et mérite d'être en partie citée :

« Chez nous, la ballade aura de la peine à s'introduire ; quelques personnes l'évitent comme romantique ; elles lui reprochent surtout d'aborder les mystérieuses traditions qui peuplent les bois, les ondes, l'intérieur de la terre, les montagnes, enfin tout ce qui nous entoure d'êtres surnaturels dont les bonnes ou les mauvaises intentions exercent sur notre sort une influence heureuse ou fatale... Pour prouver que ces vieilles histoires de fées et de démons peuvent fort bien se parer des couleurs de la poésie, nous aimerions à citer quelques-unes des compositions charmantes de Goëthe ; mais le recueil de M. Loève-Weimars peut nous fournir les exemples que nous cherchons.... on trouve dans ces productions une foule d'images et de détails pris dans la nature qui charment par leur grâce et leur simplicité. Si l'un de nos jeunes poètes, après avoir senti toutes les beautés de ces ballades anglaises, s'essayait à les reproduire dans

notre langue, je doute qu'un censeur même rigide pût condamner plus long-tems le genre auquel elles appartiennent ».

Ainsi, dès 1825, avant J.-J. Ampère et X. Marmier, avant Gérard et Blaze, la notion d'une poésie populaire primitive, développée surtout dans les pays du Nord et riche en enseignements pour les littérateurs modernes s'est répandue et précisée.

Peu après, la *Guzla* de Prosper Mérimée ¹ attire aussi l'attention du public sur la chanson populaire. Mais en vain ! — Si la ballade, avec ses légendes bizarres ou fantastiques, intéresse Loève-Weimars ou Jullien après M^{me} de Staël, s'ils jugent même ses *motifs* admissibles, moyennant quelques retouches, dans notre poésie, ils ne paraissent pas se douter des trésors que peut renfermer notre propre poésie provinciale ni des innovations radicales que la forme des poèmes populaires pourrait provoquer dans notre littérature trop guindée et académique ². La naïve simplicité du lied et sa musicalité restent pour eux lettre close....

*
* * *

« Le temps des imitations est passé. Il faut ou créer ou traduire ». Cette formule, qu'Émile Deschamps attribuait au *Globe*, pourrait servir d'épigraphe à sa fameuse *Préface des Études françaises et étrangères* ³. Elle résume en effet l'attitude, à l'égard des autres littératures, modernes ou même antiques, de l'auteur de ce manifeste qui met fin à l'influence exclusive de l'*Allemagne*. Jusqu'en 1827-28, M^{me} de Staël domine à peu près seule et sans conteste, les rapports de la nouvelle génération avec l'étranger ainsi que son idée du

1. En 1827.

2. Comparer, à la tolérance de la *Rev. encyclopédique* vis-à-vis des ballades étrangères, son attitude scandalisée et railleuse à l'égard des *Odes et ballades* de Hugo et en particulier des rythmes vifs, qualifiés de grotesques. (T. XLII, p. 123 sqq. Compte rendu par Chauvet).

Cf. Baldensperger. *Gœthe en France*, pp. 117-118 : Le romantisme ne retient que quelques *motifs*, non la forme du lied.

3. Rééditée dans la *Bibliothèque romantique*, par M. Henri Girard en 1923. M. Girard dit n'avoir pu retrouver cette phrase textuellement dans le *Globe*.

Cf. l'*Avant-propos* (par M. Girard) de cette réédition, et l'*Avant-propos* (par Deschamps) de l'édition des *Poésies* de 1841 : ce dernier résume et accentue certaines idées de la *Préface* de 1828, en particulier celle de la décadence de la poésie française à partir de Malherbe : « mais la poésie s'en alla peu à peu, à mesure que le langage se perfectionnait » (p. V.) — Cf. aussi H. Blaze, *Poètes et romanciers modernes de la France*, XLIV. *Revue Deux Mondes* 1841, p. 550 : La *Préface* est « la récapitulation chaleureuse et définitive de tous les manifestes du temps... ».

lyrisme ¹. Elle est l'objet d'un véritable culte ². En 1827, F. Flocon adopte encore ses vues sur l'Allemagne et sur l'enthousiasme, essence de la poésie ³. La mode des voyages outre-Rhin s'est répandue : Victor Cousin en 1824, Michelet en 1825, Edgard Quinet en 1827-28, plus tard David d'Angers (1829), s'y conforment. Mais ce triomphe même qui met fin à de bruyantes polémiques, et aussi la documentation nouvelle rapportée par ces jeunes voyageurs, vont détourner l'attention du livre de 1813. D'autre part, l'année qui précède le manifeste de Deschamps, le public se passionne autour des démonstrations tapageuses de certains jeunes auteurs : un poète de vingt-cinq ans vient de se mettre à leur tête, brandissant la redoutable préface de *Cromwell*...

Émile Deschamps — chez qui Victor Hugo avait donné à ses amis la primeur de cet appel à la Révolution dans l'art dramatique — dut éprouver le besoin d'établir un programme de réformes pour l'ensemble de la littérature : sa *Préface* fut ainsi le second et le plus vaste programme du Romantisme à l'aube de son triomphe ⁴. Deschamps ne nous y apparaît plus comme un pur disciple de M^{me} de Staël. Aussi, quel changement dans la situation de notre poésie depuis une dizaine d'années ! Nous n'en étions plus réduits aux pauvretés de l'époque impériale. En 1810, on pouvait bien inviter les Français à s'engager dans des voies nouvelles, à remplacer l'imitation affadie de l'Antiquité par celle d'une littérature jeune et ardente. Mais depuis.... Une nouvelle poésie était éclosée ; André Chénier nous avait été révélé ⁵ ; les jeunes auteurs, Hugo, Lamartine, Vigny ⁶ avaient fait leurs preuves dans notre pays, « nourris des souvenirs de son passé, enrichis des trésors littéraires de ses voisins,

1. Cf. J. Texte. *L'Influence allemande dans le Romantisme français*. Rev. Deux Mondes, 1^{er} déc. 1897, pp. 610-614. Il fixe à 1831 la fin de l'influence exclusive de M^{me} de Staël, mais fait remonter à 1825 — avec Michelet — la mode des séjours outre-Rhin qui nous documentent de première main.

2. Cf. Henning, *op. cit.*, p. 343 sqq. Voir en particulier, p. 350, l'ode enthousiaste de Belmontet (*du Merc. de France au XIX^e siècle*, 1828, XX, p. 497).

3. F. Flocon. *Ballades allemandes tirées de Bürger, Kärner et Kosegarten*, 1827. Introduction.

4. Cf. la *Préface des Études françaises et Étrangères* : éloge de la préface de *Cromwell* (p. 55) ; et l'avant-propos des *Poésies* (1841) disant qu'après 1828 le champ de bataille est resté aux écrivains dits de la nouvelle école. (p. VI)

Cf. Süpfle. *Geschichte des deutschen Kultureinflusses*, etc. II, Abt. I, pp. 162-163, 166.

5. En 1819, par H. de Latouche.

6. *Préface*, p. 13.

et tout palpitants encore des événements extraordinaires qui ont remué le monde autour d'eux »¹. Ainsi « le temps des imitations est passé ». Celles-ci sont inutiles puisque notre littérature est redevenue féconde. « La France n'a plus besoin d'aller chercher des exemples hors de chez elle ». Faut-il donc nous replier sur nous-mêmes, revenir à notre ancien égoïsme dédaigneux, repousser désormais ceux qui nous ont « enrichis » afin de jouir exclusivement de nos nouveaux chefs-d'œuvre ? Émile Deschamps a l'esprit trop fin et trop large, il a une trop noble idée de son pays pour prêcher un nationalisme exclusif. « Quant aux vieilles indignations littéraires, à ces gothiques haines de l'étranger, à qui prétendrait-on imposer aujourd'hui avec toute cette patrioterie littéraire ? La France est trop forte et trop riche pour être jalouse et injuste »². Créons, soyons nous-mêmes, mais en même temps, traduisons, afin d'enrichir, d'assouplir notre langage par une sorte de greffe littéraire »³. Il pourrait faire sien le si juste aphorisme de Goethe : *Quiconque ne connaît pas de langue étrangère ne sait rien de sa propre langue*⁴. Il lance ainsi un premier appel en faveur des études étrangères — germaniques ou autres —, afin de nous faire prendre conscience de notre personnalité. Il essaiera, comme nous le verrons, de prêcher d'exemple par ses nombreuses traductions en vers.

Ainsi, malgré les progrès de notre littérature, Deschamps reste fidèle à l'esprit de M^{me} de Staël : il faut connaître, étudier les autres pays. Mais il se refuse à opposer comme elle le Classicisme et le Romantisme. Pour lui, c'est une querelle imaginaire, la lutte d'un cadavre et d'un fantôme⁵. Ces deux tendances se retrouvent toujours et partout : le Romantisme, c'est l'essor libre, personnel, dans la poésie ; l'élément classique, c'est le goût qui dirige et réfrène⁶. Mais le goût même — nous retrouvons ici l'*Allemagne* — est relatif.

1. *Ibid.*, pp. 24-25.

2. *Ibid.*, p. 46.

3. Deschamps ne le dit pas expressément, mais c'est son « idée de derrière la tête ».

Cf. *Avant-propos* de M. Girard, p. XLI. « Jusqu'à ce qu'il se présente un génie inventeur, les traductions doivent avoir la préférence », dit-il du théâtre. (p. 36) Mais quand il conseille d'épurer Shakespeare, au nom du goût, ne verse-t-il pas de nouveau dans le genre hybride qu'il condamnait sous le nom d'imitation ?

4. « Wer fremde Sprachen nicht kennt, weiss nichts von seiner eigenen ».

5. Cf. la fin de l'art. de la *Muse française* (1824), *La guerre en temps de paix*, réimprimé dans l'édition de cette *Préface*, dont il était l'embryon (p. 87).

6. *Préface*, p. 5-6.

« Il y a une poésie comme une législation pour chaque grande époque »¹, et naturellement aussi pour chaque nation, puisqu'à côté de nos poètes, Voltaire ou Hugo, il admet « les hautes renommées de Goethe ou de Byron »². Il reste encore dans la tradition de M^{me} de Staël quand, il repousse, à propos du style, la notion de goût, purement négative. « Non : l'absence de fautes ne constitue pas plus le style que l'absence de vices ne fait la vertu »³. La pire manière d'écrire, pour un littérateur, « c'est d'écrire comme tout le monde »⁴. « Comme si la manière de concevoir n'était pas étroitement unie à la manière de rendre ». Le style doit révéler la personnalité de l'auteur.

Comme M^{me} de Staël, Émile Deschamps avoue l'infériorité des classiques français dans le genre épique ou lyrique⁵. Comme elle, il explique cette indigence — psychologiquement, par le défaut de sentiment et d'imagination⁶ ; socialement, par les milieux littéraires trop rationalistes ou trop frivoles⁷ ; littérairement, par les « influences fatales »⁸ « qui ont imprimé à notre poésie ce caractère léger, satirique ou didactique qu'elle a conservé pendant deux siècles ». En somme : trop de raison, trop d'esprit. « Dans notre pays, on comprend beaucoup plus et beaucoup mieux qu'on ne sent. Or, la poésie n'est pas seulement un genre de littérature ; elle est aussi un

1. *Ibid.*, p. 24.

2. « Dans l'empire des arts, dit-il aussi, il y a un trône pour chaque génie ». *Ibid.*, p. 46.

3. *Ibid.*, p. 57.

4. *Ibid.*, p. 58.

5. *Ibid.*, p. 9 et p. 12.

6. *Ibid.*, p. 18.

7. *Ibid.*, p. 11.

Émile Deschamps avait, avec l'amour des littératures étrangères, un autre trait commun avec M^{me} de Staël, la *sociabilité* qu'il reconnaissait comme la qualité française par excellence. (Cf. *De l'Influence de l'esprit français sur l'Europe depuis deux siècles*, Discours prononcé à la séance d'ouverture du Congrès de l'Institut Historique, le 24 mai 1846. Œuv. compl. de Deschamps (Lemerre 1876), T. IV, p. 119-120). « C'est du commerce intellectuel des deux sexes que procèdent l'esprit de sociabilité et l'art de la conversation qui en est la conséquence et le témoignage évident ».

Cf. Girard, *op. cit.*, p. XXVIII.

8. Au premier rang de celles-ci est l'épuration exagérée de la langue. Cf., *ibid.*, p. 12 et le début de l'*Avant-propos* des *Poésies* (1841).

Une autre fatalité a été notre ignorance de l'étranger, venue de ce que nous avons été gâtés : notre langue était répandue dans toute l'Europe. D'où une « fatuité d'ignorance qui va jusqu'au burlesque ». (Œuv. compl. de Deschamps, IV, p. 129. *De l'Infl. de l'esprit fr. sur l'Europe depuis deux siècles*, etc.)

art, par son harmonie, ses couleurs et ses images, et comme telle c'est sur les sens et l'imagination qu'elle doit d'abord agir, c'est par cette double route qu'elle doit arriver au cœur et à l'entendement » ¹. Mais s'il reconnaît que chez nous on ne *sente* pas assez, Deschamps ne nous propose plus expressément comme modèle la sensibilité germanique. Il est ici moins fidèle à M^{me} de Staël que Victor Hugo avec sa formule lapidaire : « L'Allemagne est le cœur (de l'Europe) ; la France est la tête.... L'Allemagne sent ; la France pense » ². Pour Émile Deschamps enfin, la poésie n'est pas un jeu frivole ; il l'associe à la philosophie et à l'histoire pour rééduquer le peuple français si généreux, mais si souvent égaré ³. « Tournez vers le beau et vers le bien toutes les facultés que vous avez reçues du ciel », crie-t-il comme M^{me} de Staël aux vrais poètes. Mais là encore, il ne leur conseille plus d'imiter l'exemple d'auteurs étrangers. La haute idée qu'il se fait de la poésie lui fait craindre en même temps qu'elle ne tombe dans la vulgarité. Ce souci, qu'il partage avec l'auteur de *l'Allemagne* ⁴, le rend également incapable de comprendre la poésie populaire. Il en reste, lui aussi, aux classiques allemands, et ne peut s'initier au mysticisme germanique. Sa traduction de *la Cloche* montre bien qu'il en méconnaissait le symbolisme : elle est devenue sous sa plume un poème tantôt pittoresque, tantôt sentimental ⁵.

Jusqu'ici, l'infidélité de Deschamps à M^{me} de Staël est, si l'on peut dire, toute négative : il se refuse à aller aussi loin qu'elle. Mais sur deux points, il va formellement la contredire. Nature d'artiste, de lettré délicat, il ne peut admettre que la civilisation nuise à la poésie : « Les grands poètes ont toujours été les hommes les plus instruits et les plus philosophes de leur temps ; ce n'est même qu'à ces conditions qu'ils étaient de grands poètes. Et qu'on ne dise pas que dans un siècle comme le nôtre, où les sciences politiques et les études philosophiques sont portées à un si haut degré de perfection, les poètes ne peuvent plus acquérir la prépondérance qu'ils avaient dans les âges moins éclairés » ⁶. D'autre part, il ne peut admettre

1. *Préface*, p. 18.

2. V. Hugo. *Le Rhin*. Conclusion, § IX.

3. *Préface*, p. 26.

4. M^{me} de Staël, *De la Littérature*. Préface de la 2^e édition. (Œuv., T. II, p. 143).

5. Cf. Girard. *Émile Deschamps*, p. 196 sqq.

6. *Préface*, p. 24. Deschamps paraît cependant partager les vues de *l'Allemagne* pour l'épopée. « C'est en général dans les premiers temps littéraires d'un peuple, lorsque les croyances ne sont pas atténuées, et lorsque l'invasion du roman n'a pas encore eu lieu, que paraissent les épopées vraiment dignes de ce nom ». (p. 10)

que l'on condamne ou même que l'on regrette le joug de la rime, car elle est « le trait caractéristique de notre poésie, il faut qu'elle soit une parure, pour n'avoir pas l'air d'une chaîne, et des vers rimés à peu près sont comme des vers qui auraient presque la mesure » ¹. C'est qu'entre l'*Allemagne* et les *Études françaises et étrangères*, André Chénier avait montré à notre littérature la possibilité de rester fidèle à l'esprit classique tout en « rompant le joug usé d'une versification uniforme qui tue la personnalité et d'un style poétique qui aboutit au logogriphe » ². Revenant en deçà de ces « influences fatales » que Deschamps n'avait pas précisées, mais qu'il est facile de deviner, André Chénier « a reproduit avec génie la manière franche, l'expression mâle du grand poète Régnier, et remontant aux premiers âges de notre poésie, il a rendu à nos vers l'indépendance de la césure et de l'enjambement, et ces formes elliptiques et cette allure jeune et vive, dont ils n'avaient presque plus de traces » ³.

En somme, la *Préface* des *Études françaises et étrangères* marque en quelque sorte « le point » au moment où le Romantisme va s'imposer. Nous y trouvons ce qui demeure (et ce qui demeurera toujours) des principes de M^{me} de Staël, à l'époque où les poésies d'André Chénier et les productions des jeunes génies venaient de nous révéler une poésie bien française sans être classique : il reste la notion de relativité du goût, l'éclectisme étendu non seulement aux littératures du Nord, à l'Allemagne, mais à tous les pays, à tous les âges, à tous les auteurs. D'où la nécessité d'étudier l'étranger pour lui-même, dans son milieu et sans rien lui sacrifier de notre originalité. Il en reste aussi la notion d'une poésie non cérébrale, de cœur et d'imagination, mais toujours distinguée et de bon goût. Quant à une meilleure interprétation de l'âme germanique, Émile Deschamps ne pouvait en donner, faute d'initiation préalable : il n'a guère connu l'Allemagne que par M^{me} de Staël et a parfaitement ignoré les mouvements d'idées postérieurs à cette enquête déjà ancienne. Pour le lied enfin, ce dilettante raffiné, encore tout embarrassé des méta-

1. *Ibid.*, p. 61.

Cf. Ténint. *Prosodie de l'école moderne* (1844) que Deschamps a préfacée et même le *Petit traité de poésie française* par Théod. de Banville (1872). Émile Deschamps peut être considéré ainsi comme un des ancêtres du Parnasse.

2. *Ibid.*, p. 59-60. « Et puis quel misérable progrès de la versification qu'un logogriphe en huit alexandrins dont le mot est carotte ou artichaut ».

3. *Ibid.*, p. 61.

phores néo-classiques et de son penchant pour la poésie descriptive, admirateur de la Pléiade et apparenté à l'esprit du XVIII^e siècle et de Voltaire¹, qui déplorait que la poésie eût « le grand désavantage sur les autres arts de n'avoir pas une langue à part »², et avait horreur du commun³, nous apparaît avoir été encore moins capable d'en goûter le charme familier que le sensible auteur de l'*Allemagne* : ses traductions poétiques de lieds et ballades suffiront à le montrer. « Si l'esprit — écrivait Duquesnel — pouvait remplacer la naïveté instinctive, M. Émile Deschamps pourrait prétendre à une véritable gloire poétique »⁴. Pour traduire le lied, cette « naïveté instinctive » était, hélas, particulièrement nécessaire...

*
* *

Les *Études françaises et étrangères* d'Émile Deschamps ne sont en effet pas seulement par leur Préface le manifeste du lyrisme romantique ; l'auteur y prêche d'exemple. Créateur de poésies originales et ennemi des imitations, il ne dédaigne pas de traduire, mais — exception faite pour *la Cloche* — avec un sincère effort d'exactitude, en poète qui essaie parfois de s'adapter aux cadences étrangères. Ses *Études* ne contiennent que trois poésies traduites de l'allemand (*la Cloche*, *la Fiancée de Corinthe* et *le Roi de Thulé*) ; mais Deschamps y a joint, dans ses *Poésies* de 1841 auxquelles nous nous référons ici, 8 autres pièces, plus une série de 15 *Lieder* de Schubert, mis en français pour le chant⁵.

Le premier groupe de traductions comprend ainsi deux longs poèmes — *la Cloche* et *la Fiancée de Corinthe* —, joints à sept lieds ou courtes ballades, plus un petit fragment de Klopstock. Les deux poèmes ont déjà été minutieusement étudiés par M. Girard⁶ ; d'autre part,

1. Blaze montre que Deschamps ressemblait aux poètes du XVIII^e siècle, ce qu'il juge curieux pour un Romantique. (*Rev. des Deux Mondes*, 1841, p. 559).

2. *Ibid.*, p. 19.

3. Girard, *op. cit.*, p. 181.

4. Duquesnel, *Du travail intellectuel en France*, etc. Tome II, p. 133.

5. Deschamps a également publié, longtemps après : *le Roi aveugle* (d'après Goethe) (oct.-déc. 1860) et *la Cloche qui marche* (d'après le même) (1^{er} février 1863) dans la *Revue germanique*.

Dans l'*Avant-Propos* de ses *Poésies*, Deschamps reconnaît qu'il a écrit des *imitations* — alors qu'en théorie il les condamnait. Il s'en tire par une plaisanterie. Blaze a fait ressortir cette impuissance à vraiment traduire sans former le modèle. (*Rev. Deux Mondes*, août 1841, p. 559).

6. Cf. H. Girard. *Émile Deschamps*, pp. 185 à 222.

les originaux ne présentent guère le caractère familier que doit conserver le lied. Ils débordent donc le cadre de notre étude, bien qu'y rentrant par certains côtés — le premier par ses passages lyriques, le second par son titre de « ballade ». Nous nous y arrêterons pour tant un instant, car certains traits caractéristiques d'Émile Deschamps traducteur y apparaissent en pleine lumière.

Dès le premier coup d'œil, *la Cloche* nous frappe par son rythme trop lent. Sauf pour les ordres du maître fondeur, traduits en octosyllabes, Deschamps utilise toujours l'alexandrin, même pour les passages les plus haletants comme l'incendie. Tout le récit se trouve ainsi mis sur le même plan — véritable trahison à l'égard des vers libres de Schiller, dont la cadence se modèle sur la marche de l'action. Ainsi, le début ne gagne pas à être rapproché même des premières imitations suisses dont nous avons parlé.

« Compagnons, dans le sol s'est affermi le moule ;
La cloche enfin va naître aux regards de la foule :
C'est le jour si longtemps appelé par nos vœux.
Qu'une ardente sueur couvre vos bras nerveux :
L'honneur égalera la peine et le courage
Des joyeux ouvriers, si Dieu bénit l'ouvrage » ¹.

Le récit de l'incendie paraît extrait d'une tragédie ou d'une épopée classique :

Malheur lorsque la flamme, au gré des aquilons,
A travers les cités roule ses tourbillons !
Car tous les éléments ont une antique haine
Pour les créations de la puissance humaine.
Entendez-vous des tours bourdonner le beffroi ?
A la rougeur du ciel, le peuple avec effroi
S'interroge. — Au milieu des noirs flots de fumée
S'élève en tournoyant la colonne enflammée ;
L'incendie, étendant sa rapide vigueur
Du front du bâtiment sillonne la longueur ;
L'air s'embrase, pareil aux gueules des fournaies ;
La lourde poutre craque et se dissout en braises ;
Les portes, les balcons ² s'écroulent... Plus d'abris ;
Les enfants sont en pleurs sur les seuils en débris ³.

Quelle description pesante et *immobile* d'une série de scènes ou

1. *Poésies* (1841) p. 47.

2. Est-ce *Balken* ?

3. *Ibid.*, p. 51.

plutôt d'actions qui, dans l'original, se succèdent rapidement sous nos yeux, en vers de 3 ou de 2 pieds !

La Cloche est une véritable transposition du poème de Schiller dont Deschamps néglige la philosophie profonde. Fidèle à sa théorie — si opposée à celle du lied — que la poésie doit accéder au *cerveau* par les sens, le traducteur cherche à frapper l'imagination et le cœur par le détail pittoresque ou émouvant. Il n'hésite pas à *ajouter* au texte allemand — ou plutôt à la traduction de Latouche qu'il mettait en vers ¹. Ainsi :

A la rougeur du ciel, le peuple avec effroi
S'interroge...

correspond à

Rot wie Blut
Ist der Himmel

Ailleurs :

(Die Mutter) Wehret den Knaben

Devient :

(la mère)

Du groupe des garçons gourmande l'enjouement,

vers ajouté à l'original.

Rentrant la lessive, elle

Y joint la pomme d'or que janvier verra mûre.

Il ajoute des traits émouvants au tableau des victimes de l'incendie, au portrait de la mariée :

La vierge pâle encor de ses premiers aveux...

Rien de cela dans Schiller.

1. Il ne semble pas, d'après M. Girard (p. 195-196), que Deschamps ait su l'allemand, mais son ami et collaborateur H. de Latouche étudiait cette langue avec un Allemand du nom de Dielitz. M. Girard pense que non seulement Deschamps utilisait la version en prose de Latouche, mais qu'il avait peut-être également expliqué la poésie avec son ami et Dielitz.

D'autre part, Blaze dit que Deschamps savait fort mal l'allemand. (*Rev. Deux Mondes*, 2011, 41, p. 554) « Moi qui sais littérairement quelques langues, je mourrais de faim, s'il fallait commander mon dîner à Rome, à Londres ou à Vienne ». (*Lettre inédite et sans date de Deschamps à Lamartine. Archives de Saint-Point*. Citée par M. Girard, *op. cit.*, préface, p. XXX). M. Girard dit ailleurs qu'Émile Deschamps comme L. Halévy, a travaillé d'après des traductions en prose. Il ajoutera pourtant (p. 518) qu'Asselineau savait l'allemand *comme* Ed. Grenier et Ém. Deschamps, ce qui prouve qu'il y a bien des degrés dans la connaissance d'une langue !

Voici du pittoresque :

Les mères, *le sein nu*, comme de pâles ombres
Courent...

traduit : « Mütter irren ».

La simplicité idyllique des amours se mue en passion romantique :

Alors un trouble *ardent*, qu'il ne s'explique pas
S'empare du jeune homme ; il pleure, il rit, ses pas
Cherchent les bois déserts et les lointains rivages ¹.

Il accommode enfin aux mœurs françaises le poème : la cathédrale, symbole de la vie sociale, devient la simple paroisse catholique ². Le jeune homme quitte « *ses sœurs* » ³, alors qu'en Allemagne garçons et filles sont élevés tous ensemble :

Vom Mädchen reisst sich stolz der Knabe ⁴.

On ne comprend pas alors son émoi quand il retrouvera, après plusieurs années, la jeune fille transformée en « un ange du ciel ».

La déformation rythmique du texte a été aggravée par l'addition de quantité de périphrases, d'adjectifs pittoresques, d'abstractions personnifiées, restes du lourd héritage pseudo-classique ⁵, et que ne compensent guère la dislocation des vers et l'introduction de quelques mots familiers ou techniques, jusque-là ignorés de la poésie (*braise, alcali, tube, seau, cintre, marteau, câble*, etc.). La cause initiale de presque tous ces déplorables « enjolivements » doit être recherchée dans la déformation fondamentale que le traducteur a fait subir au rythme si vif et si expressif du *Chant de la*

1. « Da fasst ein namenloses Sehnen
Des Jünglings Herz, er irrt allein,
Aus seinen Augen brechen Tränen ».

Dans l'édition de 1841, Deschamps a adouci cette peinture de la passion : « il pleuré, il rit ; ses pas... » a été remplacé par : « il égare ses pas ».

2. La cloche est baptisée suivant les rites catholiques.

3. « Déjà l'adolescent, que mille vœux possèdent,
Tressaille, et de ses sœurs quittant les chastes jeux
S'élance... »

4. *Ibid.*, p. 48.

5. La cloche « se ressent encore de l'influence impériale et nous savons qu'elle remonte au moins à 1821 ». (*Le Conservateur littéraire* en publiait des fragments nombreux et inédits en janvier 1821). Cf. Girard, *op. cit.*, p. 194.

Cloche. Il a substitué à la libre allure du lied la marche uniforme de l'alexandrin. Il se condamnait ainsi à remplir ces longs vers de détails oiseux, mais qu'il jugeait pittoresques. Cette première œuvre est un beau poème — si on la considère indépendamment de l'original. Mais la critique a le droit d'objecter à Deschamps que sa *Cloche* représente justement un genre qu'il n'admettait plus : c'est une *imitation*, non une *traduction* de Schiller.

La Fiancée de Corinthe a bien mieux conservé le ton de la ballade allemande. Deschamps — disciple de Chénier autant que de M^{me} de Staël — devait s'accommoder plus facilement de ces tableaux classiques unis à des scènes fantastiques¹ que du symbolisme de *la Cloche*. Il recourt encore à l'alexandrin, mais le groupe par strophes de 6 vers avec une disposition de rimes rappelant celle de l'original (ab ab cc au lieu de : ab. ab. ccb). Il compense la brièveté des trois derniers vers du texte de Goethe en les rendant par deux alexandrins seulement. Mais on peut regretter qu'il n'ait pas suivi les variations du mètre allemand. Sa ballade prend l'allure d'une ode classique.

• Cette strophe qui décrit l'entrée furtive de la fiancée de Corinthe permettra d'apprécier le rythme choisi par le traducteur et en même temps son évident souci du pittoresque :

Aux lueurs de la lampe, une *pâle* beauté
S'avance : un bandeau *noir* où l'*or* brille en étoile
Règne autour de son front ; l'*albâtre* d'un long voile
De sa tête à ses pieds tombe de tout côté.
Et comme elle aperçoit l'étranger qui se penche
Hors du lit, elle étend et lève sa main *blanche*².

1. La scène de vampirisme, supprimée dans la trad. de M^{me} Panckoucke, a été rétablie chez Deschamps :

« Je suis sortie de la tombe pour chercher le bien que l'on m'a ravi, pour aimer encore celui qui m'a été enlevé, et pour sceller notre union dans un autre monde ». (Panckoucke, p. 32).

«... Je m'enfuis des tombeaux
Pour goûter les plaisirs qu'on m'a ravis, et comme
Pour éteindre ma soif dans le sang d'un jeune homme.
Si ce n'est lui, malheur ! d'autres sont grands et beaux ;
Et partout la jeunesse épuisée et livide
Succomberait bientôt à mon délire avide ».

Deschamps a délayé l'idée de Goethe « *Das junge Volk erliegt der Wut* », mais y est resté fidèle. M^{me} Panckoucke l'a supprimée. Cf. le commentaire de Girard, *ibid.* pp. 208-210, sur la mode du vampirisme.

2. *Poésies*, p. 59.

Avec l'imagination visuelle de Goethe, Deschamps se trouve beaucoup plus à l'aise qu'avec Schiller : sauf *pâle*, substitué à *modeste* et *silencieux* (*sittsam* — *still*), toutes les notations lumineuses se trouvent déjà dans l'original. De même, l'addition de commentaires « classiques » au texte est ici bien plus discrète et peut la plupart du temps s'expliquer par les nécessités de la rime, ce cauchemar des traducteurs-poètes. Par exemple :

Ces cris que l'homme emprunte aux voluptés des anges
(Des Liebesstammelns Raserei)

Immobile à travers la porte, au bois épais
(Unbeweglich bleibt sie an der Türe)

Quand l'autel de Vénus brûlait près du Permesse
(Als noch Venus' heit'rer Tempel stand)

Ta boucle de cheveux, tardif et vain trésor
(Deine Locke nehm'ich mit mir fort).

Sauf ces quelques réserves sur la forme, l'ensemble du poème allemand n'est pas mal rendu.

Mais passons aux poésies qui se rapprochent du lied proprement dit. Nous retrouverons toutes celles de Goethe qui sont devenues familières au public français : *Mignon* (*A Mignon* et la *Chanson*), le *Roi des Aulnes*, le *Roi de Thulé* et *Marguerite au rouet*, le *Pêcheur*¹ ainsi que deux autres moins connues : *La Jeune Nonne* de Craigher et les *Plaintes de la Jeune Fille* de Schiller. On peut résumer en quelques traits le caractère général de toutes ces traductions : la tendance malheureuse au style pseudo-classique existe toujours, mais bien atténuée. Deschamps fait d'autre part un effort réel pour varier les rythmes et échapper à l'alexandrin qui ne domine que dans deux poésies. Enfin, la probité littéraire du poète l'empêche d'ordinaire d'escamoter les difficultés du texte ou de commettre des contre-sens comme le fait M^{me} Panckoucke.

*La Jeune Nonne*² et les *Plaintes de la jeune Fille*³ sont déparées par l'usage de l'alexandrin qui a encore obligé Deschamps à délayer les brèves expressions allemandes, à l'aide des « clichés » classiques

1. Dans l'édition de 1841, une erreur fait attribuer le *Pêcheur* et la *Jeune Nonne* à Goethe.

2. *Poésies*, p. 57 et 58.

3. *La Jeune Nonne*, 17 alexandrins contre 5 octosyllabes. *Les Plaintes* : chaque strophe est de 5 alexandrins et d'un octosyllabe.

ou romantiques. Dans *la Jeune Nonne*, nous trouvons de *flamboyants éclairs*, des *feux chastes et doux*, la *mystique flamme*, l'*œil humide d'amour*. Dans *les Plaintes de la Jeune Fille*, nous saisissons sur le vif le procédé :

« Mein Herz ist gestorben » devient :

« Mon cœur est mort, *la flamme à ce cœur est ravie.* »

« Die Welt ist leer » donne :

« Le monde est un désert, *son prestige est brisé* »

Impossible de transmuier autrement en alexandrins des vers aussi courts. Mais alors, toute cette simplicité touchante qui rappelle les plaintes de *Marguerite au rouet*, s'évanouit...

Les deux lieds relatifs à Mignon ¹ essaient par contre de reproduire le mètre vif et varié et les dispositions des rimes de Goethe. La forme de *A Mignon* est exactement adaptée à celle de l'original.

Dans les cieux qui font silence
Du soleil le char s'élançe.
Ah ! faut-il que, dans son cours,
Il redouble encor mes peines
Et les tiennes !...
C'est ainsi de tous les jours ².

Ueber Tal und Fluss getragen,
Ziehet rein der Sonne Wagen.
Ach, sie regt in ihrem Lauf,
So wie deine, meine Schmerzen
Tief im Herzen,
Immer Morgens auf ³.

Pour la chanson de *Mignon*, deux vers français correspondent à un vers allemand, disposition qui ne détruit pas le rythme de l'original, où le vers est coupé par une césure :

La connais-tu cette contrée	Où fleurissent les citronniers,
Où sous les soleils printaniers	S'enflamme l'orange dorée ?
Un vent doux souffle du ciel bleu,	Le myrte penche un front débile ;
Tout repose, et dans l'air en feu	Le laurier s'élève immobile...

La connais-tu ? c'est là que je voudrais, un jour,
Aller avec toi, mon amour ⁴.

1. *Ibid.*, p. 66 et 67.

2. *Ibid.*, p. 66-67, 1^{re} strophe.

3. *An Mignon*, Goethe. *Werke*, Cotta, I, p. 67.

4. *Poésies* (1841), p. 67.

Le lied allemand.

Kennst du das Land,	wo die Zitronen blühn,
Im dunkeln Laub,	die Goldorangen glühn,
Ein sanfter Wind,	vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still	und hoch der Lorbeer steht.

Kennst du es wohl ? dahin, dahin,
Möcht'ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn ¹.

Le Pêcheur de Deschamps est comparable à celui de M^{me} de Staël. A peu près exempt de périphrases et d'épithètes classiques ², il néglige malheureusement les expressions les plus imagées — parce que les plus difficiles à rendre (*aus dem bewegten Wasser rauscht Ein feuchtes Weib hervor. — Menschenwitz und Menschenlist. — Hinaus in Todesglut. — Wie bei der Liebsten Gruss* etc.). L'original en perd sa vivacité et son relief. La cadence uniforme de vers de 6 pieds — sauf 1 octosyllabe répété deux fois : *L'onde gémit, la vague se balance* — rend mal le rythme alterné de l'allemand (4-3-4-3).

Le Roi de Thulé n'est guère supérieur aux deux premières traductions françaises de Stapfer et de Sainte-Aulaire. C'est lui qui contient l'extraordinaire périphrase (*Et quand l'écuyer sombre en croupe vint le prendre...*) déjà signalée dans notre *Introduction*, pour désigner la mort — et fournir une rime à *coupe*. La dernière strophe nous donne un exemple des difficultés de rimes que Deschamps résout tant bien que mal :

Il la vit tomber, s'emplit toute,
Et s'engloutir en moins de rien ;
Puis, fermant les yeux, dit : « C'est bien. »
Et plus onc ne but une goutte ³.

Marguerite au rouet ⁴ est fort supérieure au *Roi de Thulé*. Le rythme est bien reproduit ; très peu de « chevilles » (excepté : avec *ma fête* et surtout : *pour m'électriser*, expression bien bizarre dans une romance XV^e siècle).

1. Goethe, *op. cit.*, *Mignon*, p. 103, 1^{re} str.

2. Son beau corps, — L'onde gémissante, — l'azur du ciel, — un charme inconnu, — trop doux attrait...

3. *Poésies*, p. 64.

4. Dans les *Mélanges poétiques* d'Ulrich Guttinger (1825) se trouvait déjà une *Marguerite*, mise en musique par M. Amédée de Beauplan, qui ne rappelle que de oin le lied de Goethe :

Je languis de te voir,
Je meurs de ton absence,
J'appelle chaque soir
Ton baiser, ta présence...

Ma paix est loin, mon cœur est lourd ! — La paix
N'y reviendra jamais, oh ! non, jamais !

Ah ! c'est ma tombe,
Où *lui* n'est pas.
Un voile tombe
Devant mes pas,
Ma pauvre tête
Tourne déjà.
Avec ma fête,
Elle s'en va. ¹

Le Roi des Aulnes — nous avons eu l'occasion de nous en étonner — n'est pas même mentionné dans l'*Allemagne*. La tragique chevauchée du père avec son enfant avait été connue en France grâce à H. de Latouche². Émile Deschamps choisit, pour son adaptation, un rythme parfaitement irrégulier, alors qu'il aurait pu si aisément la mettre en quatrains d'octosyllabes ou de décasyllabes :

Qui donc passe à cheval dans la nuit et le vent ?
C'est le père avec son enfant.
De son bras *crispé de tendresse*
Contre sa poitrine il le presse
Et de la bise il le défend. ³

Cette première strophe comprend 1 alexandrin et 4 octosyllabes. La seconde, 2 décasyllabes ; la 4^e, 4 alexandrins ; la 5^e, 2 alexandrins et 2 vers de 6 syllabes. Ce rythme irrégulier aurait pu être nécessité par la mélodie de Schubert : il ne s'y adapte pas. Le style est vif, sans périphrases, sans trop d'additions. Quelques rimes ont dû être naturellement ajoutées au texte (« jours *sans nombre* », pour rimer avec *ombre* ; *que tu te dépêches*, avec *sèches* ; « les quatre filles *blondes* », avec *rondes*, etc.) ⁴. En somme, toutes réserves faites sur cette modification inexplicable du mètre, le caractère dramatique et le sens de l'original ont été rendus avec fidélité. La 2^e strophe rappelle particulièrement bien l'allure du texte allemand :

¹ I. *Poésies*, p. 65.

² Il n'était pas le premier comme on le croit communément. Une traduction en prose, par E *** (= Edmond Géraud) avait paru dans la *Ruche d'Aquitaine* (T. II, 1^{er} sem. 1818. *De quelques Élégies et de quelques Ballades allemandes*, p. 353 sqq.).

³ En 1834, Richault la traduisait pour la mélodie de Schubert : la musique allait répandre rapidement ce chef-d'œuvre que Nourrit avait le premier fait connaître. (Cf. Prod'homme. *Les œuvres de Schubert en France*, pp. 94 et 99 *passim*).

⁴ Nous soulignons les additions du traducteur.

—Mon fils, *d'où vient qu'en mon sein tu frissonnes ?*
 —Mon père... là... vois-tu le roi des aulnes,
 Couronne au front, en long manteau ?...
 —Mon fils, c'est un brouillard *sur l'eau*.

Deux modifications, hélas, sont ici encore nécessitées par la rime. Celle-ci paraît bien, dans les traductions de lieds, avoir été le plus gros obstacle contre lequel ait eu à lutter Deschamps, faute d'imagination verbale suffisante.

Les quinze lieds adaptés aux *Mélodies* de Schubert mériteraient une étude à part¹. Émile Deschamps a fait preuve d'une véritable virtuosité dans ces versions si délicates où le poète se débat, aux prises avec trois adversaires : le texte, la mélodie et la prosodie française. Son souple talent a su s'adapter à la diversité des rythmes, découvrir des rimes satisfaisantes et même accomplir le tour de force de *l'Écho*, sans trop défigurer les textes :

—Veux-tu, quand tout repose,
 Dit-il, dans le hameau,
 Que sur ce teint de rose ?...
 —Ose,
 Répond soudain l'écho².

Deschamps ne tombe pas dans les fades clichés³ ou les écœurantes platitudes des fabricants de livrets. Sa *Truite* est particulièrement alerte :

Pareille au trait qui vole,
 Au fond d'un ruisseau clair
 La truite alerte et folle
 Passa comme l'éclair.
 Moi, j'étais sur la rive,
 Suivant au loin, des yeux,
 Dans l'onde pure et vive
 Tous ses ébats joyeux⁴.

Il semble que rassuré et soutenu par le rythme de la mélodie,

-
1. Ces lieds avaient été édités avec la musique par Brandus en 1838 ou 39.
 Voir. *Quelques mots sur les traductions destinées au chant*, dans notre bibliographie des *Lieds et ballades etc.*
 2. XV^e, p. 82.
 3. Il y en a pourtant dans *l'Éloge des larmes* (V. p. 74) et *la Rose* (X. p. 78).
 4. XI, p. 79.

moins soucieux de distinction et de pittoresque, Émile Deschamps ait, dans cette série de petits poèmes, mieux atteint l'allure dégagée du lied. Loin de partager l'avis de Blaze qui jugeait ces adaptations indignes des autres¹, nous considérons celles-ci comme une preuve des progrès que la musique a pu, à certaines époques, faire accomplir aux imitations françaises de lieds.

*
* *

Parmi les poètes-traducteurs qui pullulent à la veille de la Révolution de Juillet, il en est un, Antoine Fontaney, qui mérite, à côté d'Émile Deschamps, une mention particulière. Sachant à merveille l'anglais, l'espagnol et l'italien², il doit avoir ignoré complètement l'allemand. Mais son recueil de *Ballades, mélodies et poésies diverses*, riche en adaptations de Wordsworth, Byron, Th. Moore ou Manzoni, contient la première *poésie* romantique écrite d'après la *Lénore* de Bürger et pose ainsi la curieuse question de ce qu'on peut appeler la double hérédité des *Lénore* françaises.

La *Lénore* de Bürger, si elle est devenue un des types les plus populaires du Romantisme, ne doit pas en effet uniquement sa réputation à l'*Allemagne*, où M^{me} de Staël lui consacrait une si longue étude. Dès 1796, cette ballade était traduite en anglais, et l'année suivante le *Magasin encyclopédique* en signalait le succès en Grande-Bretagne. M^{me} de Staël nous dit déjà connaître l'existence de quatre traductions anglaises de ce poème. Or, l'une d'elles était de Walter Scott, un des écrivains britanniques les plus goûtés che

1. Blaze dit ne pas pardonner à Émile Deschamps « ces choses faites pour servi de prétexte à la musique ». (*Poètes et romanciers modernes de la France*, XLIV, Revue des Deux Mondes, 1841, p. 555).

Par contre l'article allemand d'Adler-Mesnard est peut-être trop élogieux (Cité par Girard. *Émile Deschamps dilettante*, etc. (2^e thèse), pp. 106-107). — (Cet article, dit M. Girard, a été retrouvé dans les papiers d'Émile Deschamps sans indication de source ni de date). Deschamps était, certes, fort habile, mais son talent n'était pas fait pour le lyrisme populaire (*Ibid.*, p. 97). Ces lieds sont pourtant parmi les meilleurs qui aient été écrits pour les mélodies de Schubert.

Cf. Prod'homme, *op. cit.*, p. 99-100.

2. Antoine Fontaney (1803-1837).

Cf. Préface de René Jasinski à son *Journal intime* (Bibl. rom. 1925). « Quoi qu'il en soit, le jeune homme fréquenta le collège, apprit l'italien, et surtout l'anglais, qu'il parlait couramment ».

Sainte-Beuve : (*Notice nécrologique* du 15 juin 1837 (*Rev. Deux Mondes*) réimpr. dans les *Premiers Lundis*, II, p. 319 sqq.), dit qu'il parlait anglais et espagnol (p. 320).

nous. La vogue de *Lénore* est ainsi due à deux influences qu'il est possible de suivre dans certaines traductions des poètes romantiques. Ceux-ci, incapables de lire le texte allemand, ont en effet utilisé soit le résumé de M^{me} de Staël, soit la version anglaise : or, le premier ne contient pas l'épisode des pendus ; la seconde transporte l'action à l'époque des croisades. Ces deux particularités permettent d'identifier parfois la source à laquelle certains versificateurs ont eu recours. Ainsi, Pévrieu, obscur poète toulousain ¹, ne parle pas du gibet : sa *Lénore* a donc dû s'inspirer de l'*Allemagne*. La médiocre adaptation de M^{me} de B*** (de Louvorie, née Pauline de Bradi) ², publiée dès 1814, dérivait au contraire de Walter Scott. De même, la ballade de Fontaney ³ : le poète a anglicisé *Wilhelm* en *William* et l'a fait aller à la croisade. Il est donc fort probable qu'il s'est servi de la ballade anglaise : il en a adopté la forme de strophes (quatrains), mais en la raccourcissant beaucoup (22 quatrains au lieu de 66). Fontaney a bien conservé le nom de *Lénore* — au lieu de baptiser son héroïne Hélène d'après la poésie britannique —, et a bien inscrit en sous-titre « *imité de Bürger* ». Nous ne devons pas nous en étonner. Il n'ignorait pas, certainement, le résumé de l'*Allemagne*, ni probablement telle version en prose de la *Madelaine* ou de *Flocon* ⁴. Le nom de *Lénore* était bien connu ; il n'avait pas à le changer, même s'il empruntait les détails de son récit à *William and Helen*. Le choix de cette ballade allemande — la seule qu'il ait adaptée — montre la vogue de ce sujet si romantique. Comme M. Baldensperger l'a fait ressortir dans son étude si minutieuse sur l'influence de *Lénore*, le thème et le refrain macabres — *die Toten reiten schnell*, que Fontaney inscrit comme épigraphe de sa poésie — étaient de ceux qui flottaient en quelque sorte dans l'air. Ils avaient même

1. J. B. Pévrieu. *Études Poétiques. Traductions*. Toulouse, 1827.

2. Parue dans le *Mercure étranger* en 1814 (Tome III) ; réimpr. à part chez Michaud, la même année.

3. Fontaney. *Ballades, mélodies et poésies diverses* (1829). Non cité par Süpfle.

4. Le fantastique de *Lénore*, remarque avec raison M^{me} G. Sattler (*Das deutsche Lied*, etc., p. 38) s'insinuera en France dès l'époque du genre troubadour.

S. A. D. de la *Madelaine* avait donné dès 1811 une *Léonora*, traduite de l'anglais, amplification en prose (Reproduite : *Merc. étranger*, III, p. 38, 1814). La version de Flocon a paru dans le recueil déjà cité. — Une autre traduction avait paru dans l'article déjà cité de Gérard (*Ruche d'Aquitaine*, II).

Cf. Baldensperger. *Études d'histoire littéraire* (1907) 1^{re} série, p. 147 sqq.

Cf. également : Champfleury. *Les vignettes romantiques* (1883), Ch. VIII : *Lénore*. (*Lénore* et la *Fille de l'hôtesse*, dit-il, sont à peu près les seules qui subsistèrent de la chrestomathie allemande, grâce à leur caractère lugubre).

frappé certains officiers de l'armée impériale pendant leur séjour en Allemagne, probablement par leur accord avec les sinistres épisodes de guerres continuelles.

A cette *Stimmung* mélodramatique s'ajoutait l'attrait de ce style si nouveau, d'un mouvement endiablé, assaisonné d'onomatopées et d'expressions familières, frisant parfois l'inconvenance, que le texte anglais reproduisait en général avec beaucoup de fidélité. Quel délassement, quelle détente, après les fadaises néo-classiques ! Et avec cela, cette petite pointe de morale qui était bien dans le goût de l'époque et qui se retrouve souvent dans les œuvres populaires.

Chez Fontaney, le caractère chevaleresque de la ballade est souligné dès le début : Lénore attend le retour de William dans un manoir féodal, au bord de la mer :

Quand du vieux château d'Ethelnore
Le soleil vint dorer la tour,
Depuis long-temps déjà Lénore
Du jour attendait le retour.

D'affreux rêves l'ont tourmentée ;
Elle porte un œil incertain
Tantôt sur la mer agitée,
Et tantôt sur le mont lointain ¹.

Le poème a été parsemé d'accessoires moyenageux (*cor, pont-levis, poterne*, etc.) qui n'existent ni chez Walter Scott, ni à plus forte raison, chez Bürger. C'est une véritable transposition de la ballade en romance, qui sent parfois un peu trop la convention mélodramatique grâce à l'outrance de certaines expressions (« Ses pieds font tonner le rivage »). On ne peut reprocher à une imitation de ce genre ses inexactitudes. Pourtant, il est permis de se demander pourquoi le poète, qui n'ignore pas le fameux refrain, ne l'utilise que deux fois :

« Ne tremble pas, les morts vont vite. »

et lui substitue ce souhait bizarre :

« Que l'air glacé te désaltère ! »

Celui-ci revient quatre fois, suivi de ces trois vers qui ne remplacent pas avec avantage les exclamations haletantes de Bürger :

1. Fontaney, *op. cit.*, p. 59.

« Sens-tu, sens-tu mes éperons ?
 Plus vite, au galop, ventre à terre ;
 Bien, mon coursier, courons, courons. »

Abstraction faite de strophes faibles comme celles-ci, la *Lénore* de ce jeune poète, qui vécut dans l'intimité des grands romantiques et mourut prématurément, témoigne d'un nouvel effort de nos littérateurs pour s'adapter au ton populaire de la ballade : elle est rimée sans recherche, avec facilité, et se trouve complètement débarrassée des métaphores conventionnelles qui reparaissent parfois encore chez Émile Deschamps.

*
 * *

Aux alentours de 1830, tandis que traducteurs en vers s'essayaient ainsi à rendre le charme mélancolique des ballades et que traducteurs en prose cherchent à mettre sous nos yeux des documents exacts, les critiques continuent, surtout dans les périodiques, d'apporter sans cesse au public de nouveaux renseignements sur cette poésie populaire — d'origine ou d'allure — pour laquelle ils n'ont pas trouvé encore de termes précis. Ce qui était *ballade* pour Loève-Weimars et la *Revue encyclopédique* devient *poésie fugitive* pour la *Revue française*¹. Un rédacteur anonyme y rappelle — en des termes que n'eût pas désavoués M^{me} de Staël² — la supériorité de l'Allemagne en fait de « poésie fugitive » et loue les petits chefs-d'œuvre de Schiller et de Goëthe. Seulement, — et c'est là une indication toute nouvelle — il signale les ballades d'un poète peu connu encore, Uhland, comme supérieures à celles des grands classiques par leur objectivité et leur caractère de simplicité primitive.

« Dans ces simples et naïves ballades où Schiller et Goëthe se sont adaptés avec tant de bonhomie à de petits sujets revêtus d'une

1. *Poésies de Louis Uhland*, 1 vol. in-12. A Stuttgart et à Tubingen, librairie de Cotta 1829. Compte rendu anon. *Rev. française*, 1830, p. 64 sqq.

2. « Ainsi dévouée à vivre d'individualité et de sympathie, la poésie fugitive ne pouvait manquer d'abonder dans cette Allemagne où, faute de vie publique et d'esprit national, l'existence privée, le développement intérieur tiennent tant de place, et où les âmes sont toujours si disposées à tout mouvement, à toute émotion. Là même réside, il faut le dire, la vraie supériorité de l'Allemagne en fait de poésie... En fait de poésie fugitive, au contraire, l'Allemagne peut défier avec orgueil les autres pays ; nul n'a mieux qu'elle, et nul n'a autant. Ses hommes de génie et ses plus modestes poètes font entendre en ce genre des accents presque également pleins de charme, et l'inspiration y semble si naturelle, qu'on croirait qu'elle luit à la façon du soleil, qui éclaire également les bons et les méchants ».

légère forme, ils n'ont pu cependant réussir à s'effacer entièrement, et tantôt un mot saillant jeté au hasard, tantôt une image vive, tantôt un trait ingénieux, tantôt une pensée philosophique rappellent les grands poètes qui voulaient être oubliés.... Chez Uhland, au contraire, point de ces soudaines lueurs ; rien qui révèle l'existence d'un astre glorieux.... Dans ses chants, nulle grandeur, nulle profondeur ; aucun de ces traits où se révèlent également le poète et le moraliste.... » ¹.

L'auteur souabe nous est ainsi présenté comme plus discret et plus naturel — donc plus populaire — que ses devanciers. Ludwig Boerne, quelques années plus tard ², contredira cette opinion, sans doute par animosité politique ; dans son curieux parallèle entre Uhland et Béranger, il jugera son compatriote trop raffiné et sans vigueur, artificiel dans ses émotions, étalant « un luxe de cœur qui appauvrit l'âme » ³. Il avouera pourtant que Uhland, malgré son esprit trop « caporalesque », n'a été surpassé par personne dans la ballade ⁴ et contribuera à attirer l'attention sur cette nouvelle variété de *Kunstlied*.

J.-J. Ampère revient à diverses reprises, vers la même époque, sur la question de la chanson populaire et du *primitivisme* poétique. Quoiqu'il ne cite pas expressément le lied septentrional, il montre bien qu'il en a compris les enseignements : sans s'arrêter, comme Loève-Weimars ou Boucher de Perthes ⁵, aux *motifs* des légendes, il en étudie la forme mélodique, les liens qui unissent, dans la poésie populaire comme dans le lyrisme primitif, l'air et le texte, nés de la même inspiration et complémentaires l'un de l'autre. « Le mouvement et la coupe musicale, dit-il, influent souvent sur la poésie, au point qu'on ne peut pas bien la comprendre si on l'isole de ce qui lui est si intimement uni » ⁶. Il cherche ainsi à jeter quelque lumière

1. *Ibid.*, pp. 88-89.

2. *La Balance*, Revue allemande et française, janvier 1836. Repr. dans « *Fragments polit. et littéraires* » par Ludwig Boerne, précédé d'une note par M. de Cormenin et d'une notice biogr. sur l'auteur. Paris, Pagnerre 1842, p. 124 sqq.

3. *Ibid.*, p. 131.

4. *Ibid.*, pp. 172-176.

5. *Romances, ballades et légendes*, par M. Boucher de Perthes. Paris 1830, Treuttel et Wurtz.

Cf. Compte rendu dans *Rev. encycl.*, par A. de L. (Lamartine?) Tome 47, p. 743 sqq.

6. *Musique populaire : Cent chants populaires* etc. (Fulgence) Compte rendu de J.-J. A. *Globe* 1829, p. 436 sqq.

sur le principe commun à toutes les prosodies et sur le « rapport secret des langues et de la poésie »¹, lequel tient au lien de la parole et de la pensée, lien aussi mystérieux que celui de la matière et de l'esprit »². Le futur rédacteur de la circulaire ministérielle sur les chansons populaires³ indiquait ainsi l'usage scientifique qui pouvait être fait de ces poésies, dédaignées comme vulgaires ou frivoles, vénérables en réalité comme vestiges ou réminiscences du premier lyrisme de l'humanité.

Xavier Marmier, voyageur et traducteur infatigable, contribue également à documenter de première main le public français et à préciser ses notions relatives aux lieds septentrionaux. Dans ses *Études sur Goethe*, en 1835, il présente une dizaine de traductions en vers accompagnées d'un tableau général de la poésie lyrique allemande—modeste et naïve, toute différente de cette grande dame de littérature classique⁴—et d'un éloge délicat de Goethe: celui-ci écrit ses poèmes *comme il sent*, sous l'impression du moment⁵. Aussi ne perd-il pas de vue le réel; il ne s'égare jamais dans le vague ni dans la rêverie⁶. Goethe connaît et utilise à tel point les ressources de sa langue que ses poésies perdent presque tout leur charme à être traduites. Marmier avoue qu'elles ne lui plurent pas, tout d'abord, quand il en lut des adaptations françaises, tant le fond et la forme y sont inséparables.

Sept ans plus tard, au retour de voyages à travers l'Europe septentrionale, Marmier publie en tête de ses *Chants populaires du Nord*⁷ une longue dissertation consacrée aux chansons scandinaves, mais qui peut tout aussi bien s'appliquer au *Volkslied* germanique. Rien n'y manque, ni la distinction entre *Volkslied* et *Kunstlied*, ni le *primitivisme* de la poésie populaire qui tombe en décadence à mesure que monte le niveau de culture générale. « Il y a, dit-il, deux poésies écloses comme deux fleurs sur la même tige, coulant comme deux ruisseaux limpides et parfois de la même source, enfantés comme deux sœurs par la même nature idéale, c'est la poésie populaire et la

1. *Ibid.*, début de l'article.

2. *De l'histoire de la poésie*, Discours prononcé à l'Athénée de Marseille pour l'ouverture du cours de littérature le 12 mars 1830 par J.-J. Ampère (Marseille, de Feissat et Demouchy, 1830).

3. Voir plus loin, p. 220.

4. *Études sur Goethe* (1835), p. 426.

5. *Ibid.*, p. 430.

6. *Ibid.*, p. 432.

7. Charpentier, 1842.

poésie d'art ». La poésie populaire n'est ni une « chanson triviale », ni une « de ces œuvres d'imitation que des écrivains plus ou moins habiles composent en vue du peuple, en cherchant à s'inspirer de sa pensée et à traduire ses impressions. Non, la poésie populaire proprement dite n'est ni le refrain brutal du carrefour, ni le chant factice élaboré dans le silence d'un salon ; c'est la voix même du peuple dans ses jours d'émotion profonde.... »¹. Plus le climat est rude, plus le chant vient soutenir et consoler l'homme. Mais quand l'idiome se dégage de sa barbarie primitive, quand la langue devient plus correcte, « la poésie populaire perd une partie de son pouvoir ». On crée une syntaxe, une prosodie : la poésie devient un sujet d'études, ce n'est plus le cri de l'âme. Les Académies la discutent et la couronnent, tandis que le chant populaire « descend de degrés en degrés les échelons de la société », pour tomber enfin dans l'oubli². C'est ainsi qu'en France, la poésie populaire se retrouve aujourd'hui dans le patois des provinces. Marmier rend hommage aux travaux des érudits allemands et de certains Français pour recueillir les chants populaires nationaux. Mais il paraît s'intéresser à ces recherches comme à des curiosités ethnographiques. Moins hardi que Gérard ou Blaze, il ne propose pas aux poètes modernes les lieds comme des modèles capables de leur inspirer une simplicité et une musicalité nouvelles : pour lui — ce qu'il a dit plus haut suffit à le prouver — l'ère de ce lyrisme libre et naïf est depuis longtemps close sans retour.

1. *Introduction*, p. VII.

2. *Ibid.*, p. XII.

CHAPITRE II

LE ROMANTISME FRANÇAIS EN FACE DU LIED GERMANIQUE I. GÉRARD DE NERVAL

La simplicité populaire du lied reste à peu près étrangère à nos grands Romantiques. Leur ignorance de l'allemand et du *Volkslied*. Deux écrivains de talent documentent pourtant nos milieux littéraires après 1830 : Gérard et Blaze.

Gérard de Nerval, nature poétique et rêveuse. Ses études germaniques. Son idée mystique de l'Allemagne. Son goût pour nos vieilles chansons. — Ses excellentes adaptations, en vers et en prose, montrent qu'il a compris et a su faire passer en français l'esprit même du lied. — Par son mépris de la virtuosité formelle, sa simplicité, sa spontanéité, Gérard demeure une exception au sein du petit Cénacle.

Entre 1820 et 1830, les imitations poétiques ou les traductions sérieuses d'œuvres allemandes se sont multipliées ; Émile Deschamps a justifié, conseillé même, dans son manifeste, l'étude des littératures étrangères, n'importe, l'esprit même du lied est demeuré incompris des hérauts du Romantisme triomphant. Deschamps avait eu le mérite de reconnaître nettement les ancêtres de la nouvelle école : chez nous, la Pléiade et Chénier ; au dehors, Dante et Shakespeare, Goethe et Schiller ¹. Aucun n'était un poète « populaire ». Aussi, tout en détestant le *faux*, on n'en redoutait pas moins le *commun*, et le fanatisme de la rime riche compensait l'ancienne manie de l'alexandrin rigide et impeccable : la poésie n'était pas devenue plus familière, et conservait une langue à part. Ainsi Chateaubriand avait bien pu substituer à la figure abstraite l'image vraie, « le détail caractéristique », il n'en versait pas moins dans les pires procédés de la rhétorique pour évoquer le monde spirituel ². Lamartine, dans les *Méditations* (1820-26) trouvait des accents sincères dans leur simplicité :

1. Cf. Girard, *op. cit.*, p. 521.

Voir plus loin, p. 145. « Je dévorais Schiller, Dante, Goethe et Shakespeare » (A. de Musset, *Dupont et Durand*).

2. Cf. Barat. *Le style poétique et la Révolution romantique* (Thèse, Paris, 1904), p. 42 sqq.

Un seul être vous manque et tout est dépeuplé..., mais pour retomber ensuite dans l'emphase et les métaphores de la vieille langue poétique¹. Sans parler de l'aristocratique Alfred de Vigny, plus romantique, mais aussi plus surchargé de comparaisons compliquées et de métaphores classiques :

La soyeuse ottomane où la sieste s'endort².

Quant à Victor Hugo, plus loin de Herder que de Boileau³, il apparaissait à la même époque comme le roi du style pseudo-classique dans ses *Odes et Ballades* bourrées de figures vieillies et de froides personnifications.

Pas plus que le style, le caractère général du lyrisme romantique ne le rapprochait du lied. De la mythologie catholique de Chateaubriand, on était bien passé d'abord au fantastique, indiqué par M^{me} de Staël et répandu par Charles Nodier⁴. Les spectres de *Lénore* et du *Roi des Aulnes*, les elfes et les ondines reparaissent un peu partout, mais la ressemblance avec les vieux chants germaniques s'arrêtait là⁵. Dès la fin des années 20, Sainte-Beuve, puis Victor Hugo lanceront une autre mode, celle du réalisme pittoresque. Et cette recherche de la *couleur* primant celle de l'harmonie, vaudra à la poésie quantité de nouvelles métaphores qui s'useront et se compliqueront par la suite, tout comme les figures pseudo-classiques abhorrées...⁶ En 1830, l'évolution si complexe de la poésie romantique est achevée et aboutit à un paradoxe : la métaphore subsiste, à

1. *Ibid.*, pp. 82-92.

2. Il est curieux de constater, avec M. Barat, que Vigny remplace trois ans après (1826) l'image classique du 2^e hémistichie par un détail pittoresque « où le livre est encor », *Ibid.*, p. 100.

3. « Il a lu M^{me} de Staël, mais il est encore plus loin de Herder que de Boileau ». *Conservateur littéraire*, 1820, I, p. 247 sqq.

Cf. Barat, *op. cit.* Chap. IV.

Sur la phraséologie, surtout chez le jeune Victor Hugo, Cf. Maurice Albert, *La littérature française sous la Révolution, l'Empire et la Restauration (1789-1830)* (1898), p. 205.

4. *Ibid.*, p. 121 sqq.

5. Très justement, M. Barat dit que les Romantiques entre 1822 et 1827 paraissent réclamer plutôt des *sujets* nouveaux que des *formes* nouvelles. (*Ibid.*, p. 103).

6. C'est surtout de 1828 à 1829 que le pittoresque coloré arrive à dominer chez le maître de l'école, Victor Hugo, avec l'exotisme des *Orientales* (Cf. Barat, *op. cit.*, p. 203). Sur le mélange dans cette œuvre du vieux style (apostrophes, tropes, etc.) avec le pittoresque nouveau, cf. *Ibid.*, p. 217 sqq. : les poésies démentaient un peu la préface révolutionnaire du recueil.

Sur les images neuves, tout aussi fausses, adoptées par les Romantiques, cf. *Ibid.*, Chap. X. *La grande erreur romantique : le métaphorisme.*

côté de l'expression simple et directe, la rime recherchée à côté du rythme disloqué et varié. Impuissant à se dégager de ces jeux d'esprit, de ces raffinements artistiques, le lyrisme romantique ne pourra profiter de ses victoires pour aller achever de se rajeunir aux sources fraîches de la poésie populaire ¹.

D'ailleurs, comment nos grands Romantiques auraient-ils pu s'inspirer du lied ? Ils n'avaient à leur disposition que les traductions — publiées par les disciples de M^{me} de Staël, — de Bürger, de Goethe, de Schiller et de quelques autres ², c'est-à-dire des *Kunstlieder* plus ou moins défigurés, accommodés au goût français par les adaptateurs, et pas un *Volkslied*. Ni les Romantiques allemands, ni les Souabes, ni Heine n'étaient encore passés en France. Se documenter directement ? Il aurait fallu connaître les langues étrangères. Or, nous apprend Sainte-Beuve, nos grands poètes ne les avaient guère étudiées, et l'allemand moins que toute autre ³. « Goethe était pour nous un demi-dieu honoré et deviné plutôt que bien connu ». Lamartine, qui savait l'italien, était « parfaitement étranger à l'Allemagne » ⁴. Sans parler de Vigny, tourné vers l'Angleterre, ou de Victor Hugo et de Mérimée ⁵, épris de l'Espagne par intuition

1. Le dégoût et l'incompréhension de la réalité ont été aussi une des causes de cette déviation du Romantisme. « Oui, l'art romantique a été, après notre rénovation politique, inhabile à suivre le mouvement de la société, inhabile à la glorifier, à la défendre, à l'enseigner ; déconcerté par ce déchirement inattendu, il s'est cloîtré dans la théorie de l'art pour l'art... » (Fortoul, dans la *Rev. Encycl.*, oct.-déc. 1833).

2. « ...On a lu les auteurs allemands dans des traductions la plupart médiocres. On ne les en a pas moins goûtés, d'ailleurs ». (Texte, *op. cit.*, p. 609) : On pourrait même soutenir, avec Sainte-Beuve, que ce vague des idées fut favorable à l'originalité, à l'indépendance — si l'on peut dire — de nos imitations romantiques : « Même lorsqu'on imitait, il y avait une certaine ignorance première, une demi-science qui prêtait à l'imagination, et lui laissait de sa latitude ». (Cité par Texte, *op. cit.*, p. 608). Voir dans l'article de Texte quelques amusants *quiproquos* des Romantiques (*Le Roi des Aulnes* attribué à M. de Latouche, Dumas faisant parler Miller de *Faust* dans *Kabale und Liebe*, etc.), (pp. 610-611).

M. P. Lasserre n'en va pas moins beaucoup trop loin quand il affirme que l'Allemagne n'a apporté aux romantiques que « rien ou si peu que rien ». (*Le Romantisme français*, 1919, p. 473). Sans l'Allemagne et l'idée qu'on s'en faisait, bien des traits du lyrisme romantique ou symboliste restent inexplicables.

3. Lettre à M. William Reymond sur le caractère de l'école romantique française (Paris, 2 nov. 1863). Réimpr. dans *Nouveaux Lundis* (éd. Lévy 1865, T. 4 Appendice, p. 452 sqq.).

Cf. l'article de J. Texte cité plus haut (p. 609 sqq.).

4. On ne trouve, à notre connaissance, dans tout Lamartine, qu'un seul passage mité de l'allemand : il est tiré — qui pourrait s'en étonner ? — de Klopstock.

5. Surtout au moment où il compose le *Théâtre de Clara Gazul*. (1825)

bien plus que par connaissance réelle. Charles Nodier même « qui a tant parlé *Werther* et Allemagne, l'arrangeait encore plus à sa fantaisie et ne la voyait qu'à travers la brume ou l'arc -en-ciel : il ne savait pas l'allemand ». Alfred de Musset enfin, qu'il faut mettre à part, « savait l'italien et l'anglais, c'était tout : pas un mot d'allemand »¹. Et Sainte-Beuve ajoute que, pour son compte, « même en affichant l'imitation des poètes anglais et des lakistes », il les a devinés « comme parents et frères aînés », bien plutôt qu'il ne les a « connus d'abord et étudiés de près ».

En somme, sauf Musset, le plus jeune de tous, qui était une exception et dont l'« imagination, à l'origine, s'imprégnait sensiblement de ses lectures »,... « les vrais poètes de cette époque et de ces origines romantiques françaises sentaient et chantaient d'après eux-mêmes, bien plus qu'ils ne songeaient à imiter et à étudier ». La critique, ajoute Sainte-Beuve, ne s'est introduite qu'un peu plus tard dans le groupe romantique². L'auteur des *Lundis* y a contribué, mais sans avoir jamais été encouragé ni imité par Lamartine, Hugo ou Vigny. Ceux-ci ne se préoccupaient guère d'étudier les rapports, les filiations et les ressemblances. Le jugement de Sainte-Beuve est formel : « Aucun des grands poètes romantiques français ne savait l'allemand », — mais il ajoute aussitôt : « et parmi ceux qui les approchaient je ne vois que Henri Blaze, très jeune alors, mais déjà curieux et au fait, et aussi Gérard de Nerval, qui de bonne heure se multipliait et était comme le commis-voyageur littéraire de Paris à Munich »³.

1. Il avait d'ailleurs vainement essayé de l'apprendre. Il le raconte dans les *Confessions d'un enfant du Siècle* (I, Ch. 8). — Musset qui dit, dans *Dupont et Durand* (*Poésies nouvelles*, 1836-1852) avoir « dévoré » dès 15 ans Schiller et Goethe et avoir admiré « L'Italie et surtout l'emphatique Allemagne », ne comprenait pourtant rien à leur « galimatias » quand il entendit parler les habitants de Bade, lors de son unique séjour outre-Rhin (Cf. lettre à George Sand, 1^{er} sept. 1834). — Bien que fortement épris des idées de M^{me} de Staël, Musset protestera, à propos du germanisme, contre « la rage qui nous a pris » (*Lettres de Dupuis à Cotonet*, 1836-37, *Mélanges de littérature et de critique*, p. 200 sqq. et 211 sqq.).

Cf. Haape. *Alfred de Musset in seinen Beziehungen zu Deutschland und zum deutschen Geistesleben*. — *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* XXXIV, 1909) *passim*.

2. Sainte-Beuve, *op. cit.*, pp. 454 à 456. Il ne faut du reste pas exagérer l'influence de cette ignorance de la langue sur la connaissance de l'Allemagne même. Baudry, raconte M. Egli (*Schiller et le Romantisme français*, T. II, p. 610), vendait à cette époque mille exemplaires de Schiller et de Klopstock. — Soit, mais pour l'appréciation de la poésie lyrique étrangère et de sa mélodie, la connaissance de la langue est bien plus nécessaire que pour l'étude des mœurs et des idées, ou même du théâtre.

3. *Ibid.*, p. 454.

Ainsi, deux écrivains de talent ont vécu dans l'intimité de nos génies romantiques et ont su l'allemand. Plus jeunes, ils n'ont pu guère exercer leur influence qu'à partir de 1830, en ce « second temps », dont parle Sainte-Beuve, quand la nouvelle école victorieuse put se replier sur elle-même pour s'analyser. Deschamps, généralisant les idées de l'*Allemagne*, avait prôné l'étude des œuvres étrangères : Gérard et Blaze vont concentrer leur esprit, comme Mme de Staël, sur la littérature germanique. Mais, plus perspicaces qu'elle, ils sauront comprendre la première inspiration des Goethe et des Bürger, la poésie populaire, et la révéleront à la France par leurs imitations ou leurs commentaires. Ils ont été tous deux des *auditijs* plus que des *visuels* ; tous deux, ils se sont plongés avec délices dans le monde fantastique de *Faust*. Mais ils n'ont pas été conduits, semble-t-il, au lied par le même goût prédominant : Gérard de Nerval est plutôt attiré par le mysticisme des vieilles légendes ; Henri Blaze, par les affinités de la poésie et de la musique.

*
* *

Gérard Labrunie, devenu célèbre sous un de ses pseudonymes littéraires, celui de Gérard de Nerval, avait appris l'allemand d'abord avec son père, ancien médecin-major des armées impériales, puis au Collège Charlemagne¹. D'après certains témoignages, ces premières études auraient été médiocres ; il n'en demeure pas moins qu'elles donnèrent à l'adolescent le goût de l'Allemagne et le rendirent capable d'entreprendre à dix-huit ans le gigantesque travail que représente la traduction de *Faust*². Gérard gardera toute sa vie la nostalgie du monde germanique. Il ne se contentera pas de le visiter en touriste ; il y séjournera pour s'exercer à fond dans la pratique de la langue³. Il y revient à plusieurs reprises,

1. « C'est toi qui m'as appris cette langue, je te dois donc le peu de gloire que j'ai retirée de ces traductions. » Lettre au Dr Labrunie, Bade, 31 mai 1854 (*Correspondance de Gérard de Nerval*, Édit. Marsau, 1911, p. 328).

2. C'était en 1827.

Cf. Julia Cartier. *Un intermédiaire entre la France et l'Allemagne : Gérard de Nerval*. Genève, 1904, Chap. I.

Cf. Th. Gautier : « C'était une rude tâche alors que de faire passer dans notre angue, rendue timide à l'excès, les bizarres et mystérieuses beautés de ce drame ultra-romantique ». (*Histoire du Romantisme*, 1895, p. 133).

3. Il écrit par ex. à son père qu'il veut faire des progrès et a pris un maître d'allemand pour l'aider.

L. au Dr Labrunie, Vienne, fin nov. 1839. (*Correspondance*, Édit. Marsau, p. 67).

en 1836, en 1838, en 1839-40, peut-être en 1841-42 ¹, en 1850.... Il y retournera une dernière fois de Mai à Juillet 1854, pour y chercher — en vain, hélas — la paix intérieure entre les deux dernières crises du terrible mal qui devait le pousser à la mort. Faut-il croire, avec M. Aristide Marie, que les paysages indécis de Châalis, estompés de vapeurs légères, et les mélancoliques chansons populaires du Valois ont disposé l'auteur de *Sylvie* à goûter la poésie des campagnes septentrionales ² ? Devons-nous au contraire penser, comme son ami Théophile Gautier, que Gérard doit son amour des mondes irréels à l'influence de l'Allemagne brumeuse et mystique ³ ? Il est bien malaisé, dans ces questions d'affinités, de distinguer les causes des effets. Si notre âme se sent attirée par certaines œuvres ou certains milieux, ceux-ci réagissent également sur elle, flattent et développent ses penchants innés. Il s'est en tout cas formé dans l'esprit de Gérard de Nerval une image de l'Allemagne qu'il a nourrie, qu'il a aimée. Ce n'était plus l'idée que s'en faisait M^{me} de Staël, proposant comme modèle à notre platitude et à notre légèreté le sérieux et la profondeur morale des écrivains germaniques. Ce n'était pas le dilettantisme d'un Émile Deschamps, recherchant outre-Rhin comme ailleurs les beautés poétiques. Gérard de Nerval, toute sa vie séduit par le rêve, même avant d'être dominé et vaincu par lui, s'est épris d'une Allemagne étrange et mystique, celle de *Faust* et de *Lénore*, de Hoffmann et de Novalis, ou du morbide et délicat poète de l'*Intermezzo*. Il ne s'en tient plus à celle des dernières années du XVIII^e siècle qu'avait révélée M^{me} de Staël. Le panorama de la littérature germanique qu'il a placé en tête de ses traductions en prose de poésies allemandes ⁴ laisse toujours absolument dans

1. Cf. A. Marie, *op. cit.*, p. 219.

2. Cf. A. Marie, *op. cit.*, p. 235. — A. Marie considère le germanisme de Gérard comme très superficiel.

3. « De cette familiarité avec Goethe, Uhland, Bürger, L. Tieck, Gérard conserva dans son talent une certaine teinte rêveuse qui peut faire prendre parfois ses œuvres pour des traductions d'outre-Rhin. Ce germanisme n'était du reste que dans la pensée, car peu de littérateurs de notre temps ont une langue plus châtiée, plus nette et plus transparente... » (Th. Gautier, *op. cit.*, 1895, p. 136). — A rapprocher de ce jugement celui de Catulle Mendès (*Le Mouvement poétique*, etc. (1903), p. 78) «... ce vague et furtif et tendre Gérard de Nerval, à la mélancolie d'effacement, si français par la clarté du langage, si lointain par le rêve d'outre-Rhin, et d'outre-monde, ce Gérard de Nerval, en qui, bien longtemps après M^{me} de Staël, survivait, lumineusement précisée, l'Allemagne du Romantisme ».

4. Ce recueil parut en 1830, mais la *Notice* dut être retouchée pour l'édition de 1840, car elle parle de la mort de Goethe, placée par erreur en 1833.

l'ombre la bienfaisante influence du chant populaire¹, mais se termine par une série d'esquisses d'auteurs contemporains, encore à peu près ignorés : Rückert, Heine, les Souabes et Uhland, Anastasius Grün, Lenau, Carl Beck, Freiligrath, etc. Ce n'est plus ici un disciple, c'est un continuateur de M^{me} de Staël. Quant au choix des morceaux traduits, il paraît effectué au hasard et ne révèle aucun goût particulier pour le lied. A part quelques poésies lyriques ou ballades enchâssées dans *Faust* ou publiées isolément dans des revues, Gérard de Nerval ne montrera pas dans ses adaptations de préférences pour le lied avant ses traductions de Henri Heine, parues à partir de 1848.

Pourtant, Gérard était fait pour comprendre le lied. Tempérament musical, exceptionnel dans l'école romantique éprise de couleur et de forme², il se sentait de plus attiré par les humbles ; il aimait « comme tous les friands de sentiments simples et d'expressions pittoresques, à causer avec les gens du peuple »³. Il avait pour Béranger un véritable culte et déplorait que la poésie ne fût pas au niveau de la grande foule⁴. Dès 1826, dans un mémoire à l'Académie Française, cet adolescent qui entreprenait de traduire *Faust* formulait les idées auxquelles il devait demeurer toujours fidèle. Selon lui, il fallait chercher — à l'encontre de Du Bellay⁵ — le rajeunissement de notre littérature non dans le commerce des Anciens, mais dans notre propre passé, puiser dans le vocabulaire pittoresque et familier du vieux français, au lieu de fabriquer des vocables artificiels d'après le grec ou le latin ; faire renaître lais, fabliaux et mystères plutôt que tenter d'acclimater chez nous le lyrisme pompeux de l'ode et de l'élégie ou la tragédie renouvelée des Grecs. Plus de « poésie racinienne, si belle à son commencement et depuis si usée et si aplatie à force d'être limée et polie »⁶. Si, comme Deschamps ou Sainte-Beuve, Gérard s'efforce de rattacher le Romanisme à la Pléiade, en admirateur de la technique de Ronsard, il

1. Gérard dit seulement de Bürger que «... le premier (il) sut trouver le ton naturel des chants populaires ». (*Œuv. compl.*, I, p. 300).

2. Th. Gautier, *op. cit.*, p. 18.

Voir plus loin, III, Ch. II.

3. Adolphe Retté. *Gérard de Nerval* (*Mercur de France*, 15 mars 1905), p. 214.

4. *Œuv. compl.* de Gérard, V, p. 130.

Cf. A. Marie, *op. cit.*, pp. 45 et 47.

5. Cf. *Ibid.*, p. 46.

Il s'agit de la *Défense et illustration de la langue française* (1549).

6. Cf. A. Marie, *op. cit.*, pp. 46-47.

n'admet donc pas sans réserves cette poésie souvent trop aristocratique et trop savante. Les *Odelettes* qu'il publiera quelques années plus tard ¹ masqueront sa science des rythmes de la Renaissance sous le sentiment naïf des vieilles ballades françaises. Telle nous apparaît sa mélancolique *Fantaisie* ².

Il est un air pour qui je donnerais
Tout Rossini, tout Mozart et tout Webre ;
Un air très vieux, languissant et funèbre,
Qui pour moi seul a des charmes secrets.

Or, chaque fois que je viens à l'entendre,
De deux cents ans mon âme rajeunit...
C'est sous Louis XIII et je crois voir s'étendre
Un coteau vert que le couchant jaunit.

Puis un château de brique à coins de pierres,
Aux vitraux teints de rougeâtres couleurs,
Ceint de grands parcs avec une rivière
Baignant ses pieds, qui coule entre des fleurs.

Puis une dame, à sa haute fenêtre,
Blonde aux yeux noirs, en son costume ancien,
Que dans une autre existence peut-être
J'ai déjà vue et dont je me souviens !

C'est du Verlaine ! s'est écrié un critique ³. Mais cette réminiscence d'une vie antérieure qu'une mélodie fait surgir de l'inconscient, ces quelques touches précises dans une atmosphère vaporeuse, cette harmonie atteinte par des moyens si discrets, et d'où se dégage, avec une émotion contenue, une nostalgie si profonde, n'est-ce pas plutôt la chanson de *Mignon* ou un lied de Heine ?

Aus alten Märchen winkt es
Hervor mit weisser Hand ⁴...

1. 1830 à 1835.

2. Réimpr. dans *Œuv. compl.* (Calmann Lévy) T. VII, *Poésies*. A. Marie la cite également (*op. cit.*, p. 25).

3. Adolphe Retté, *op. cit.*, p. 211.

« N'y a-t-il pas dans ces vers comme un accent verlainien — avant Verlaine ? C'est la même grâce aérienne, la même musique indécise et flottante. Et puis quelle atmosphère de songe règne autour de ces strophes ! Une fois de plus, ainsi qué dans *Sylvie*, le cor d'Obéron résonne et des flûtes l'accompagnent en sourdine, par la langueur baignée de clair de lune d'une tiède nuit d'été ». Les lieds de Heine et de Verlaine ou même certains de Goethe (*An den Mond*) ne nous apparaîtraient pas autrement.

4. *Intermezzo*, n° 41.

ou bien :

Da droben auf jenem Berge
Da steht ein feines Schloss ¹...

Ne s'appliquerait-elle pas aussi aux auteurs de lieds, cette remarque si pénétrante de M. Retté sur Gérard de Nerval, poète : «...Ne s'étant jamais préoccupé que d'exprimer naïvement ses propres façons de voir, il nous ravit parce que nous trouvons dans son œuvre le reflet des images les plus fraîches et les plus suaves dont se parent *aux jours d'innocence*, les empires profonds de notre âme » ² ? Fidèle aux idées de Herder, reprises sans grand profit pratique par M^{me} de Staël et oubliées du Romantisme, Gérard admet que la poésie n'apparaît dans toute sa fraîcheur qu'au sein des âmes ingénues, semblables à celle des primitifs. Le poète doit, pour sentir, dépouiller l'homme moderne, l'artiste. Certes, la forme n'est pas négligeable, mais elle doit être en harmonie avec la spontanéité des sentiments ; quand elle n'est plus qu'un prétexte à vaine virtuosité, l'œuvre peut encore charmer l'esprit, elle n'atteint plus le cœur ³.

*
* *

On comprend que grâce à son intuition de la naïveté populaire, développée chez lui par le goût des vieilles chansons du Valois, Gérard de Nerval ait été le vrai, le meilleur adaptateur romantique de lieds allemands ⁴, celui qui ne s'est pas contenté d'en traduire tant bien que mal la *lettre*, mais a su en pénétrer et souvent en rendre l'*esprit*. Ce n'était pas, nous le savons, un érudit, c'était un poète et un fantaisiste. S'il a traduit des œuvres allemandes, ç'a été au hasard de son inspiration et de ses goûts : *Faust* l'a séduit par son satanisme, l'*Intermezzo*, par l'intervention morbide du rêve dans la réalité, et ces deux grandes traductions encadrent en quelque sorte celles de lieds et de fragments détachés que Gérard a semés sur vingt années de sa vie tourmentée (1828-1848).

Son *Faust* est la troisième version de la tragédie de Goethe. Succédant à la médiocre adaptation de Sainte-Aulaire et à la traduction

1. *Heimkehr*, n° 17.

2. Ad. Retté, *op. cit.*, p. 217.

3. Cf. A. Marie, *op. cit.*, p. 47.

4. Sur Gérard traducteur, cf. Süpfle. *Geschichte des deutschen Kultureinflusses*, etc., II; abt. 1, pp. 131, 155, 160.

souvent lourde et guindée de Stapfer, il apportait un nouveau texte français fidèle et complet, mais encore embarrassé de formules classiques et écrit dans un style XVIII^e siècle souvent bien grêle pour rendre l'exubérante richesse de Goethe.

Certains passages — peu nombreux — sont traduits en vers¹. Le plus intéressant est *le Roi de Thulé* : il aura la chance d'être répandu en France par la nostalgique mélodie de Berlioz. C'est du reste une des meilleures adaptations de la célèbre ballade. Les modifications au texte allemand sont très rares ; une seule addition est choquante :

Alors le vieux buveur s'avance
 Au près d'un vieux balcon doré...

Voici, comme exemple rythmique, la dernière strophe, où Gérard s'est bien tiré de la délicate traduction du dernier vers, si facilement trivial en français :

Le vase tourne, l'eau bouillonne,
 Les flots repassent par-dessus ;
 Le vieillard pâlit et frissonne...
 Désormais il ne boira plus².

Gérard redonnera cette ballade dans l'édition de ses *Poésies complètes* sous le titre *Le Soir*, après lui avoir fait subir de fortes retouches, dictées toutes par le souci de l'exactitude ; il parviendra à supprimer quelques additions nécessitées par la rime (Str. 2. *guère — légère* — Str. 3 : *qu'il conserve encor* et surtout Str. 4 *le vieux balcon doré*), mais au prix de nouvelles modifications au texte. La première d'entre elles est particulièrement grave, car elle dénature le sens de la strophe et même de toute la poésie : la fidélité jusqu'à la mort n'est plus attribuée au roi, c'est son amante qui est fidèle. A côté de cette regrettable erreur, on peut relever plusieurs additions malheureuses — toujours provoquées par la rime : *comme souvenir d'elle*, très mal rythmé ; *où son amour se conservait* ; *dans sa tour — à l'entour* ; *La vague en s'ouvrant fit un pli — pâli* ; et enfin deux faux sens : il *divisa* son héritage (Goethe parle d'un héritier) et : *Jamais on ne le vit plus boire*, expression qui ne veut pas dire

1. Les chansons (de la *Puce*, du *Rat*, ainsi que la *Sérénade* de Méphistophélès etc.) ont toutes été utilisées par Berlioz pour la *Diminution de Faust*, le *Roi de Thulé* est la plus connue. (V. notre bibliographie des *Lieds et ballades*, etc.)

2. Gérard, *Œuvres complètes*, I, pp. 110-111.

nécessairement qu'il soit mort. — En somme, autant de pertes que de gains. Les deux versions combinées pourraient donner pourtant une poésie très satisfaisante. De la première, il faudrait conserver, à notre avis, les strophes 1-4-6 ; de la seconde, la strophe 5. Pour 2 et 3, on pourrait hésiter : la 2^e version est plus exacte, mais plus gauche que la 1^e, à condition de faire disparaître *divisa* dans la 3^e strophe.

Au total, sauf pour la strophe 5 qui est vraiment meilleure, Gérard n'a pas gagné grand'chose à remettre ce poème sur le métier : il lui a fait perdre beaucoup de l'aisance et du charme naïf qu'avait cette œuvre de sa jeunesse ¹.

Quant à la plainte de *Marguerite au rouet*, traduite en prose dans le *Faust* de Gérard, elle ne sera publiée en vers que dans le recueil des poésies complètes sous le titre, *Chambre de Marguerite* ², qui est celui de la scène. *Le Roi de Thulé* était en octosyllabes, à rimes croisées ; cette nouvelle pièce lyrique est en vers de 6 syllabes, à rimes croisées également. Le texte allemand présente en effet des vers plus courts (*Mein'Ruh'ist hin*) que ceux du *Roi de Thulé* (*Es war ein König in Thule*). La plainte de Marguerite est, dans l'ensemble, bien moins réussie que *le Roi de Thulé*. La simplicité poignante avec laquelle Gretchen décrit ce rêve d'amour perdu qui la hante toujours est détruite par des métaphores comme celle-ci :

Une amoureuse flamme
 Consomme mes beaux jours ;
 Ah ! la paix de mon âme
 A donc fui pour toujours.

ou :

Son départ, son absence
 Sont pour moi le cercueil.

Ce cercueil, image bizarre et qui sonne mal, est nécessité par *deuil*.

La passion de la dernière strophe disparaît sous ces banales formules :

O caresses de flamme !
 Que je voudrais un jour
 Voir s'exhaler mon âme
 Dans ses baisers d'amour.

1. Cf. G. Sattler, *op. cit.*, p. 91. Elle s' imagine que Gérard a modifié l'original et lui a ajouté des enjolivements par pure fantaisie, alors qu'il y a été obligé par la rime. Comme quoi il est difficile, pour un étranger, de juger équitablement une œuvre qui n'est pas écrite dans sa langue.

2. Gérard. *Poésies complètes*, p. 202.

C'est visiblement le joug de la rime — si pénible avec des vers si courts — joint peut-être au souci d'éviter les répétitions et la platitude, qui a paralysé encore le talent frais et simple de Gérard.

La prière de Marguerite devant l'image de la *Mater Dolorosa*, publiée en vers dans le même recueil sous le titre de la scène *Les Remparts*, est en général mieux adaptée, parce que Gérard, suivant l'exemple de Goethe, l'a écrite en vers libres. Elle contient bien, hélas, des expressions faibles qui ressemblent parfois trop à des « clichés » : *meiner Not* = *vers moi* ; *deines Sohnes Tod* = « ton fils qui meurt avec courage » ; *Der Schmerz (wühlet) mir im Gebein* = « le noir chagrin qui me déchire » ; et surtout la fin, si inexacte et si banale pour traduire une strophe régulière de lied ¹ :

*Du matin la lueur brillante
Perçait à peine au sein des nuits,
Lorsque sortant de ma couche brûlante,
Je vins te confier mon trouble et mes ennuis.*

Et quelle traduction fade et imprécise du cri de douleur, si aigu et si net :

Hilf ! Rette mich vom Schmach und Tod !

par :

Le sort cruel me décourage !

Cette prière de Marguerite nous fait peut-être dépasser les limites du lied, bien que ces stances s'y rattachent par la simplicité de leur langage et la coupe de certaines strophes. Mais nous y avons trouvé un nouvel exemple des embarras que la versification cause à Gérard.

Ne faut-il pas attribuer à cette gêne, doublement pénible pour le traducteur, la rareté des adaptations *en vers* écrites par Gérard ? En prose sont les pièces du recueil de 1830 ², bizarrement composé, mais fort bien traduit pour l'époque ; en prose, les quelques poèmes publiés dans diverses revues et qu'il joindra à sa 3^e édition de *Faust* ³

1. « Schien hell in meine Kammer
Die Sonne früh herauf,
Sass ich in allem Jammer
In meinem Bett schon auf ». (Goethe, *Faust* : Zwinger).

2. *Poésies allemandes. Klopstock, Goethe, Schiller, Bürger. Morceaux choisis et trad. par Gérard* (Méquignon Havard, Bricon, 1830) réimpr. en 1840 avec *Faust*.

3. Sont en vers, dans la traduction de *Faust*, les passages suivants : Dédicace. Prologue sur le théâtre. Les diverses chansons de la kermesse, de la taverne, de la

en 1840 ; en prose, la si poétique traduction de l'*Intermezzo* et des trois autres poésies de Heine parues en 1848 dans la *Revue des Deux Mondes* ¹. Toutes ces traductions étaient du reste tellement supérieures aux plates et parfois absurdes adaptations de M^{me} Panckoucke et d'autres qu'elles connurent le succès. Mais, en dehors de ces quelques passages de *Faust*, Gérard n'a imité que très peu d'autres poèmes ². En vrai disciple des Muses, il n'a pas rimé de traductions à tort et travers. Tel Schumann qui ne composait de mélodies que sur des lieds traduisant son état d'âme, Gérard n'a écrit de poésies que sur des textes allemands qui l'inspiraient grâce à une certaine parenté spirituelle avec ses propres sentiments. C'est surtout la fameuse *Lénore*, pour laquelle son tempérament d'illuminé paraît avoir eu une prédilection. En six ans (1829-1835), il y revient en effet à quatre reprises. C'est ensuite *Ständchen* de Uhland, lied d'une mélancolie si douce, et qui ouvre lui aussi des perspectives sur le monde des esprits :

Die Geisterwelt ist nicht verschlossen...

Ce vers de *Faust* a dû souvent déterminer le choix du poète halluciné et visionnaire.

Laissons de côté la première traduction en prose de *Lénore* ³ pour comparer entre elles les trois versions poétiques successives de cette ballade ⁴. La première est une *imitation* ⁵ où le poète atténue

sorcière — le Roi de Thulé — les chœurs du sabbat — l'intermède « Songe d'une nuit de Sabbat ».

Les poésies traduites en vers qui figurent à la fin de l'édition de 1840 ne sont pas de Gérard. Ce sont : Émile Deschamps : *la Fiancée de Corinthe* ; M. Toussier : *le Mignon* ; A. Stapfer : *le jeune garçon et le ruisseau* ; *Chanson de mai* ; *Délivrance* ; *la Violette* ; *Élégie sur Rome*. Toutes, de Goethe ; et une de Uhland, trad. par Michiels : *La Malédiction du chanteur*.

1. *Les Poésies de Henri Heine : L'Intermezzo — Épilogue — Le Rêve* (Rev. Deux Mondes 15 juillet et 15 sept. 1848).

2. Ce sont : Goethe : *le Dieu et la Bayadère*, sous le titre *Légende*, Merc. de Fr. au XIX^e s., XXVIII, 1830. — Schubart : *La mort du Juif errant*, Merc. de Fr. au XIX^e s., XXVII, 1829. — Pfeffel : *La Pipe*. — Körner : *Chant de l'Épée*, Merc. de Fr. au X^e s., XXVIII, 1830. — Körner : *Appel*. *Ibid.*, XXVII, 1829. — Uhland : *L'ombre de Körner*. *Ibid.*, XXVIII, 1830 ; tous traduits en prose, plus *Lénore* et *Ständchen* dont nous parlons ici.

3. *Mercure de France* au XIX^e s., XXVII, 1829, p. 500 sqq.

4. Cf. F. Baldensperger. *Études d'histoire littéraire* (1^{re} série) *Lénore dans la littérature française*, p. 159 sqq.

5. Reproduite dans les *Œuvres complètes* V, I ; parue dans *Psyché* (mai 1829) *Poésies diverses*, p. 265-268.

l'horreur de la scène finale en la transformant en rêve. Le récit débute par une trentaine d'alexandrins — d'allure pesante et monotone, malgré leurs brisures, surtout à côté des strophes vives et familières de Bürger :

Le point du jour brillait à peine que Lénore
Saute du lit : « Guillaume, es-tu fidèle encore,
Dit-elle, ou n'es-tu plus ? » C'était un officier
Jeune et beau, qui devait l'épouser ; mais, la veille
Du mariage, hélas ! le tambour le réveille
De grand matin ; il s'arme et part sur son coursier.

Avec la chevauchée, le rythme s'accélère ; l'imitation tourne à l'apologue avec ses octosyllabes coupés parfois d'alexandrins et ses dialogues familiers :

Contre une grille en fer le cavalier arrive,
Y passe sans l'ouvrir... et d'un élan soudain,
Transporte Lénore craintive
Au milieu d'un triste jardin...
C'était un cimetière. « Est-ce là ta demeure ?
— Oui, Lénore ; mais voici l'heure
Voici l'heure de notre hymen... ».

La fin rappelle bien le conte en vers :

« Maintenant j'embrasse ma femme.
— Jamais ! » Elle s'agite... et tout s'évanouit !
« Jamais ! dit son amant, est-ce bien vrai, cruelle ?
(Il était près du lit) — Ah ! Guillaume, dit-elle,
Quel rêve j'ai fait cette nuit ! »

Malgré son décor sinistre, cette première *Lénore* rappelle le XVIII^e siècle plus que le Romantisme ¹, non seulement par le ton du récit et par certaines expressions (comme *hymen* ou *cruelle*) mais encore par la fin inattendue qui détruit tout le tragique de cette macabre histoire et par l'absence de « morale ». Gérard a supprimé en effet toute la discussion de Lénore avec sa dévote mère, et ce rêve affreux n'est même pas la punition bien anodine d'un désespoir impie.

Les deux autres adaptations poétiques sont des essais de traduction précise. La première, qualifiée de « littérale », date de Janvier

1. Elle est « plus digne de Latouche que de Gérard » (F. Baldensperger, *loc. cit.*, p. 160).

1830. Elle se présente sous la forme de strophes de 8 octosyllabes à rimes croisées ; le style en est vif et familier, populaire même¹, et débarrassé de toutes les expressions consacrées par la poésie classique :

Lénore, au matin, de chez elle
Sort pleurante, elle a mal dormi :
« Est-il mort ? est-il infidèle ?
Reviendra-t-il, mon doux ami ? »
Wilhelm était parti naguère
Pour Prague, où le roi Frédéric
Soutenait une rude guerre,
Si l'on en croit le bruit public.

Comparée à l'original, la traduction est en général fidèle sauf les modifications nécessitées par la rime (par ex. aux deux derniers vers de cette strophe). Gérard a eu la hardiesse de conserver les onomatopées. Il a seulement atténué certaines grossièretés soldatesques de Bürger :

« Komm, Küster hier ! Komm mit dem Chor
Und gurgle mir das Brautlied vor !
Komm, Pfaff, und sprich den Segen,
Eh'wir zu Bett uns legen. »

devient :

« Viens, chantre ! que du mariage
L'hymne joyeux nous soit chanté ;
Prêtre, il faut au bout du voyage
Nous unir pour l'éternité ! »

vers bien plus plats et moins énergiques.

Les quatre vers allitérés qui viennent rappeler à plusieurs reprises le martèlement des sabots du coursier perdent leur force rythmique dans l'adaptation :

Und immer weiter, hop, hop, hop !
Gings fort in sausendem Galopp,
Dass Ross und Reiter schnoben
Und Kies und Funken stoben.

Hop ! hop ! hop ! ainsi dans la plaine
Toujours le galop redoublait.
Les amants respiraient à peine,
Et sous eux le chemin brûlait.

1. Il n'a pas hésité, ô hérésie, à faire rimer un mot avec lui-même et explique par une note qu'il s'est borné à imiter l'original.

Quel affadissement ! et quelle bizarre traduction de *Funkenstoben* !

Citons pour finir une des meilleures strophes, rendant bien le ton de la ballade allemande :

Oh ! comme champs, forêts, herbages
Devant et derrière filaient !
Oh ! comme villes et villages
A droite, à gauche s'envolaient !
« Hourra ! hourra ! les morts vont vite,
La lune brille sous leurs pas...
En as-tu peur des morts, petite ?
— Ah ! Wilhelm, ne m'en parle pas ! »

En ce qui concerne la prosodie, il est seulement regrettable que l'adaptateur n'ait pas cherché à imiter la coupe de la strophe allemande, si variée avec ses 4 rimes plates succédant à 4 rimes croisées, (ab, ab, cc, dd) et la même alternance de vers de 4 et de 3 accents (43, 43, 44, 33). Il aurait ainsi atténué l'impression de monotonie que peut produire sur le lecteur cette longue suite de 32 strophes¹.

La principale modification que Gérard fera subir cinq ans plus tard à ce texte sera la suppression de trois strophes (deux dans la discussion avec la mère, et une de la chevauchée). Il répartira ensuite ces 29 strophes en trois groupes : *le Blasphème, la Course, le Bal des Morts*. Ne sera-ce pas justement afin de masquer la longueur, à son sentiment excessive, de la ballade ? A part quelques corrections de détail (par ex. strophe 3), la *Lénore* de 1835 est du reste semblable à celle de 1830 : le poème n'a pas subi de refonte à peu près complète comme *le Roi de Thulé*.

Lénore, malgré ses faiblesses — imputables au caractère tellement particulier du poème de Bürger que M^{me} de Staël jugeait intraduisible — l'emportait de beaucoup sur les adaptations antérieures², par l'exactitude autant que par le ton populaire. Mais les *Odelettes* recèlent un véritable bijou, la traduction poétique de *Ständchen*, lied de Uhland, parue d'abord sous ce titre : *La Malade*³, puis

1. Cette imitation, bien que malaisée, est possible. Amiel (1876) et Ed. Pesch (1890) l'ont tentée avec plus ou moins de bonheur.

2. Et aussi sur les adaptations contemporaines, celle de l'Alsacien Paul Lehr (1834) en décasyllabes souvent fort plats, celle de La Bédollière (1842), en alexandrins trop classiques aussi, entremêlés de rares octosyllabes.

3. Dans *le Cabinet de lecture* (29 déc. 1830). Réimpr. dans les *Annales romantiques* (1831) et *l'Almanach des Muses* (1832) sous le même titre.

reprise sous sa dénomination exacte, *La Sérénade*, dans les *Poésies complètes*¹. Gérard a légèrement allongé la pièce. Augmentant le nombre des répliques, il a donné plus de vivacité au dialogue. Les trois quatrains de l'original, à vers alternativement de 4 et 3 accents, sont rendus par 3 sixains de vers de 6 pieds. Chez Uhland, la mourante dit les strophes 1 et 3, la mère la 2^e ; chez Gérard, dans la strophe 1, la fille parle deux fois, la mère une ; dans la strophe 2, c'est l'inverse. La strophe 3 est prononcée tout entière par la malade, comme dans le lied :

— Oh ! quel doux chant m'éveille ?
 — Près de ton lit je veille,
 Ma fille ! et n'entends rien...
 Rendors-toi, c'est chimère !
 — J'entends dehors, ma mère,
 Un chœur aérien !...

— Ta fièvre va renaître.
 — Ces chants de la fenêtre
 Semblent s'être approchés.
 — Dors, pauvre enfant malade,
 Qui rêves sérénade...
 Les amants sont couchés.

— Les amants ! que m'importe ?
 Un nuage m'emporte...
 Adieu le monde, adieu !
 Mère, ces sons étranges,
 C'est le concert des anges
 Qui m'appellent à Dieu !

Sans parler des quelques mots ajoutés, comme toujours, pour fournir des rimes, signalons cette addition de Gérard qui sent le XVIII^e siècle :

— Les amants sont couchés !

dit la mère,

— Les amants...que m'importe !

soupire la mourante.

1. P. 230-231.

Mais pourquoi faut-il que ce joli trait soit déparé par le vers suivant, vraie cheville, de pure convention

Un nuage m'emporte !¹.

Rien dans cette Odelette ne rappelle la traduction. C'est l'œuvre d'un vrai poète qui a *ressenti* et *re-crée* l'original. Un peu plus mièvre et plus compliquée que le lied, elle dégage un charme analogue, auquel ces légères retouches mêlent l'attrait émouvant et mélancolique de ces délicates silhouettes du XVIII^e, si frêles et si près de l'abîme....

Plus que *le Roi de Thulé*, plus que *Lénore* ou *Marguerite au rouet*, *la Malade* prouve, pour la première fois, qu'il est possible de faire passer dans notre poésie l'émotion profonde, l'expression musicale et familière du lied tout en lui donnant un vêtement bien français et sans tomber dans la vulgarité ou la platitude. De telles adaptations s'élèvent parfois à cet idéal qualifié par Novalis de *traduction mythique* ; elles dégagent en effet « dans toute sa pureté et sa perfection, le caractère particulier de l'œuvre d'art » étrangère.

Gérard de Nerval a d'autant plus de mérite à avoir pénétré l'essence de ce lyrisme intime qu'il était au sein du petit Cénacle « le seul lettré dans l'acception où se prenait ce mot au milieu du XVIII^e siècle »². Théophile Gautier, qui qualifie de germanisme la naïveté rêveuse de Gérard, a fort bien su la distinguer du vêtement délicat qu'elle revêtait, « langue plus châtiée, plus nette et plus transparente » que celle de la plupart des littérateurs contemporains. « Il a des pâleurs tendres, ajoute-t-il, des tons amortis à dessein, des teintes passées ; comme dans les tapisseries des vieux châteaux, d'une harmonie et d'une douceur extrêmes qui plaisent mieux que les dorures neuves et les enluminures criardes dont on a été si prodigue. Le détail, discrètement atténué, laisse toute la valeur à l'ensemble, et, sur ce fond de nuances neutres ou assoupies les figures

1. Dans l'édition définitive des *Poésies complètes*, ces vers ont subi des retouches qui ne nous paraissent pas heureuses :

— Dors, pauvre enfant malade,
Qui rêves sérénade...
Les galants sont couchés !
 — *Les hommes* ! que m'importe ?
 Un nuage m'emporte...

Le dernier vers, le plus contestable, est, hélas, resté.

2. Th. Gautier, *op. cit.*, p. 18.

que l'auteur veut mettre en relief se détachent avec une illusion de vie magique pareilles à ces portraits peints sur un champ d'ombres vagues qui retiennent invinciblement le regard »¹. Délicatesse de touche et émotion contenue, absence de rhétorique et de couleurs éclatantes, indécision des limites entre le réel et l'imaginaire, entre la nature et le rêve — s'agit-il de Gérard ou de Heine, des *Odelettes* ou de l'*Intermezzo* ? Pour la première fois depuis Malherbe, un poète délicat a senti la nécessité de redescendre à la portée de la foule, non par les saillies de la chanson, mais par la spontanéité du sentiment et la simplicité de l'expression... « En le proclamant, en en faisant sa loi en pleine effervescence romantique, il faisait montre de la plus originale pénétration », écrit M. Aristide Marie. « Parmi ceux qui marchaient à la suite du maître incontesté, nul ne l'entendit ni ne le suivit, et ici encore il resta le prophète solitaire »². « Ami des romantiques, dit un autre critique, il ne subit l'influence d'aucun des chefs du mouvement : il était lui-même »³. Ainsi, Gérard de Nerval a compris le lied, parce que, grâce à son caractère naïf et rêveur, grâce au contact direct de l'Allemagne, il a échappé à l'ambiance aristocratique du Cénacle, à l'emphase ou à la virtuosité qui ont trop souvent déparé les chefs-d'œuvre de ses maîtres. Malgré le petit nombre de ses productions, Gérard marque une étape décisive dans l'histoire de la traduction du lied. Mais, trop inconstant pour se livrer à une étude approfondie, il n'a pas exprimé, en quelques pages de critique qui l'auraient répandue, son intuition merveilleuse du lyrisme germanique. Cette tâche devait être réservée à Henri Blaze.

1. *Ibid.*, p. 136.

2. A. Marie, *op.cit.*, p. 47.

3. A. Retté, *op. cit.*, p. 217.

CHAPITRE III

LE ROMANTISME FRANÇAIS EN FACE DU LIED GERMANIQUE

II. HENRI BLAZE

Henri Blaze, critique musical et dilettante : séjour à Weimar. Travaux sur Goethe. — Raisons de son intérêt pour le lied. — *Écrivains et poètes contemporains de l'Allemagne* : définition et histoire du lied. Le *Volkslied* : ses thèmes favoris ; ses imitations modernes : le *Kunstlied*. Goethe, Uhland et les Souabes. — Aversion de Blaze pour l'ironie de Heine et pour le lied politique en général. — Ses traductions, souvent fort habiles, sont plus exactes dans le détail que celles de Gérard, mais conservent moins le parfum du lied.

Si Gérard, lié d'amitié avec les membres du Cénacle, chef des jeunes troupes dans la bataille d'Hernani, a compris le *lied*, c'est surtout parce que son tempérament d'illuminé lui créait un monde imaginaire, en dehors de son milieu encore mal dégagé des entraves classiques. Henri Blaze, lui, a échappé à cette même ambiance pour des raisons toutes différentes. De cinq ans plus jeune que Gérard, il débute sous le pseudonyme de Hans Werner comme critique musical à la *Revue des Deux Mondes* quand le Romantisme victorieux s'est embourgeoisé. De nouvelles formules ont remplacé celles qui ont été abolies : c'est la mode du Moyen âge, du gothique, d'un vague catholicisme, plus esthétique que religieux. Le jeune Blaze, un instant attiré par la nouvelle école, échappe vite à son influence et à ses conventions, trop fin et trop spirituel pour se laisser enrôler les yeux fermés dans une coterie littéraire quelconque. Son caractère de dilettante rappelle un peu celui d'Émile Deschamps, esprit brillant, distingué, plein de verve dans ses articles comme dans la conversation, qui aime les objets de son admiration et goûte la beauté partout où il la découvre. Mais c'est un Deschamps dégagé des formules pseudo-classiques, épris d'harmonie plus que de pittoresque, défiant à l'égard de la rime qui entraîne le poète à toutes sortes de divagations¹.

1. Cf. pour la plupart de ces détails : De Pontmartin. *Écrivains et poètes contemporains* ; le Baron Henri Blaze de Bury. (*Le Correspondant*, 1889, p. 895 sqq.).

Fils du compositeur Castil-Blaze à qui le public français doit la connaissance de Weber, Henri Blaze sait l'allemand. Peu après la mort de Goethe, il va à Weimar comme chargé d'affaires. Il en rapportera le titre de baron qu'il fera suivre du nom de sa mère, de Bury. Il y gagnera aussi le goût sympathique et éclairé de la littérature germanique et une admiration sans bornes pour l'Olympien de Weimar. Une bonne partie des *Écrivains et poètes de l'Allemagne* sera ainsi consacrée au lied de Goethe ; un livre charmant aux amours du grand poète¹ ; à ses rapports avec le Titan de la musique, une longue étude. Blaze nourrit même le projet de mettre sur la scène une des aventures du poète sous le titre *La Jeunesse de Goethe*, avec la collaboration de Meyerbeer. Il a commencé par traduire quantité de poésies de Goethe² et par entreprendre, comme Gérard de Nerval, une traduction de *Faust*³. Sa version, en prose, mais parsemée d'assez nombreux passages en vers⁴, est la première qui soit absolument complète. Correcte, habile, c'est une des meilleures, et Pontmartin pouvait dire avec esprit que Blaze s'y était montré « capable de comprendre et de traduire, non seulement le premier *Faust*, qui n'est pas clair, mais le deuxième qui est inintelligible »⁵. *L'Essai sur Goethe et le second Faust* et *l'Étude sur la Mystique* qui accompagnent ce travail, témoignent d'un don d'assimilation et de sympathie bien surprenant en ces matières chez un critique parisien, habitué des coulisses de l'Opéra. « Rien de plus curieux que la lutte, dans cette intelligence si nette et si ouverte, de toutes les vivacités de l'esprit français avec tous les arcanes de la poésie d'Outre-Rhin »⁶. Ces remarques peuvent s'appliquer avec autant de justesse aux rapports de Blaze avec le lied : le premier, il a su analyser ce genre de poésie dans une étude théorique et historique encore très acceptable, malgré les nombreux travaux qui ont paru depuis. Et pourtant, par quel charme mystérieux la chanson populaire pouvait-elle séduire ce citadin dont on a dit « select, exquis, trop exquis, trop distingué, trop empreint de dilettantisme aristocra-

1. *Les maîtresses de Goethe* (Didot, 1872).

2. Publiées en 1843.

3. Cf., pour la rivalité des deux traducteurs, la *Correspondance de Gérard* (Ed. Marsan, 1911). Lettres de Vienne en juillet 1840 (p. 97).

4. Nous en comptons 27, dont certains fort longs, (par ex. *Dédicace*, ou encore, les *Noces d'Obéron et de Titania*).

5. De Pontmartin, *loc. cit.*, p. 898.

6. *Ibid.*, p. 901.

tique et mondain, l'*odi profanum vulgus et arceo*, traduit en prose et en vers, en français, en allemand, en italien et en anglais »¹ ? On pourrait se borner à invoquer l'attraction des contraires, rappeler la nostalgie de la solitude qu'éprouve par accès M^{me} de Staël, si sociable pourtant, ou l'amour d'un génie tel que Goethe pour des *Naturkinder* comme Christiane... La réponse serait trop facile. A cette explication trop générale, il est possible, croyons-nous, d'en joindre deux autres, fondées sur les goûts mêmes d'Henri Blaze : le fils de Castil-Blaze a dû être amené au lied, d'abord — comme nous le verrons — par son éducation musicale, par les chansons allemandes qui, isolées ou intercalées dans les opéras, l'avaient charmé, puis par son amour de Goethe et des Souabes. Il ne s'en est pas tenu, comme M^{me} de Staël, à quelques poèmes classiques de Goethe, il a voulu remonter aux modèles de ces *Kunstlieder* où le grand art se dissimule sous l'apparence de la naïveté. Il s'adresse à Herder et au *Wunderhorn*. Il n'a pas jugé tous ces joyaux de la poésie populaire à travers des traductions qui les ternissent ou les déforment ; il les a étudiés et les a traduits lui-même. Et surtout, il les a connus et appréciés dans leur milieu, de même qu'il a cherché à connaître et à comprendre la personnalité des auteurs. Continuateur de M^{me} de Staël, il remonte plus haut qu'elle et descend également plus loin, jusqu'aux poètes contemporains. Sa méthode n'est plus celle de l'*Allemagne*. Elle ne procède pas de la causerie agréable, mais un peu vagabonde, qui effleurait comme au hasard quelques œuvres de chaque auteur ; ce n'est pas non plus une critique sèche et didactique ; c'est une étude vivante, pleine de finesse et de bonhomie, qui cherche — et réussit — à charmer le lecteur, à éveiller sa sympathie, son affection pour l'homme caché sous le poète.

Henri Blaze était déjà connu comme « germanisant » par son *Faust* (1840) et son recueil de *Poésies de Goethe* (1843), quand il publia dans la *Revue des Deux Mondes* sa série d'études sur les *Écrivains et Poètes de l'Allemagne*². C'est un panorama complet du lied populaire, suivi de portraits détachés, consacrés presque tous à des poètes contemporains, auteurs de *Kunstlieder*.

« Il y a au delà du Rhin toute une poésie qu'on ignore encore chez nous, et qu'il serait peut-être bon d'introduire dans les lettres françaises ». Dès la première phrase, Henri Blaze nous dévoile ses

1. *Ibid.*, p. 917.

2. *Rev. Deux Mondes*, 15 sept. 1841 ; 15 mars et 15 mai 1842 ; 15 av., 15 mai, 15 juillet 1845. Réimpr. en volume, 1846.

Le lied allemand.

intentions : comme M^{me} de Staël, comme Émile Deschamps, il veut renouveler notre poésie par des apports étrangers. Mais comment faire comprendre aux lecteurs français un genre de lyrisme qu'ils ignorent ? En maître avisé, Blaze va du connu à l'inconnu : le *lied* (il lance en effet ce terme chez nous en dehors de la critique musicale) est comparable aux poèmes des Lakistes et au *Romancero* d'Espagne. Par certains côtés, il rappelle des types de poésies bien connues en France : de la fable, il a la bonhomie, souvent l'intention morale ; de la chanson, la musique, bien qu'il s'adresse au cœur et non comme elle à l'esprit. Il contient parfois la pointe ironique de l'épigramme, mais sans venin ni perfidie, « sublimée » en quelque sorte. Mélancolique, douloureux même, le lied pourrait se comparer à l'élégie s'il n'était dénué de toute rhétorique, de toute « pose » dans le deuil. Au fond du lied, il y a le cœur. Ce n'est pas un sentimentalisme de convention, c'est le sentiment simple et sincère, la réaction de l'âme humaine en présence des événements de la vie ou des spectacles de la Nature. Le poète concentre son émotion dans les courtes strophes de son œuvre ; il fixe un seul moment et lui donne, comme à un symbole, une valeur d'éternité ¹.

Ainsi, le lied n'est ni intellectuel, ni descriptif : pas de développement logique des idées, pas de tableau du monde extérieur. Il tient de la rêverie où le cours incertain des pensées modifie les aspects de l'univers, où *l'objet relève toujours du sujet* ². Même s'il revêt la forme épique ou dramatique, le lied transfigure toujours sa matière par le sentiment. Le lyrisme accompagne la narration en sourdine. Le critique revient à plusieurs reprises sur ce caractère — presque indéfinissable, car il touche au subconscient — de tout bon lied. « Il y a dans cette poésie — dit-il à propos de Kerner — une autre poésie latente, et, si l'on me passe l'expression, interlinéaire, que les initiés seuls peuvent saisir ; j'entends par initiés tous ceux pour qui les mots d'âme et de nature ont encore un sens aujourd'hui » ³. « Tout poème — dira-t-il de même de Uhland — se compose de deux parties bien distinctes : l'une visible, faite et même parfaite ; l'autre encore dans le vague, écho, si l'on veut, de la première, mais écho si puissant qu'il force le lecteur à créer un second poème

1. Réminiscence de Goethe, probablement (*Vermächtnis*).

Cf. à propos de cette étude sur le lied tout ce que nous avons dit plus haut. (Introduction, Ch. III).

2. *Écr. et poètes de l'Allem.*, p. 49.

3. *Ibid.*, p. 167.

comme complément indispensable de la chose première. Je dirai plus : souvent c'est en dehors de la forme elle-même que le véritable poème existe »¹. Suggérer des sentiments en dehors de toute forme intellectuelle ? Un seul art en est capable. Aussi le lied trouve-t-il son auxiliaire le plus puissant, presque indispensable, dans la musique : elle vient renforcer cet écho mystérieux en soulignant le rythme et la mélodie latente des mots. En France, ajoute Blaze, le lied n'est du reste connu jusqu'à présent que par les œuvres de Schubert ou de Dessauer². Ce n'est pas surprenant : la musique n'a pas besoin d'être traduite. Mais qui peut se croire capable de mettre en français les délicats poèmes qui l'accompagnent ?

Le dernier caractère du lied est d'être *populaire*. Il vient du peuple ou il y retourne. Jadis, entre le XIV^e et le XVI^e siècles, il est né dans le peuple ; il a vécu de sa vie ; il a prêté sa voix aux émotions et aux aspirations de son cœur. Et Henri Blaze esquisse un classement des lieds par sujets. Trois grands groupes : *l'amour, la vie sociale, le pays*. Sous la première rubrique, il range les chants qui célèbrent l'amour divin. Ce sont d'abord les épisodes des Évangiles, tels les Noël's ou cette naïve légende des *Cerises de Saint Pierre*, reprise par Goethe³. Avec le respect de la « dame » se développe au Moyen âge le culte de Marie que célèbrent de nombreux hymnes. Enfin, la Mort, personnage familier et parfois grotesque, joue un rôle de premier plan dans la poésie religieuse comme dans les arts plastiques de cette époque. En vrai Romantique, Henri Blaze insiste sur la popularité de cette création macabre du catholicisme⁴. Après cette digression, il passe au sujet plus riant de l'amour humain. Quelle richesse de nuances ! Quelle concentration du sentiment en quelques vers ! Comme exemples, Blaze cite surtout des lieds de Wilhelm Müller, empruntés au cycle de *la Belle Meunière*. — A cette première catégorie se rattachent enfin les chants d'épousailles et les berceuses.

Les métiers fournissent quantité de lieds classés sous la seconde rubrique : *vie de société*. Plus l'état de l'homme le met en contact direct avec la Nature, plus il chante volontiers. Que de lieds inspirés par les occupations primitives, aussi anciennes que l'humanité, la chasse, la pêche, la garde des troupeaux ! Le chasseur, c'est le soli-

1. *Ibid.*, pp. 253-254.

2. *Ibid.*, p. 10.

3. *Ibid.*, p. 16.

4. *Ibid.*, p. 22.

taire rude et sauvage, l'amant hardi et aventureux ; le pêcheur, plus calme, se laisse bercer par l'harmonie des eaux, mais succombe parfois aux attaques de leurs puissances perfides. Le premier chante au milieu des murmures de la forêt ; le lied du second est accompagné du frisselis des vagues. Quant au pâtre, c'est le rêveur ; sa chanson contemplative est paisible et suave, elle plane au-dessus des vicissitudes de la vie :

Là-haut sur la montagne
Je me tiens bien souvent
Et j'abaisse, en rêvant,
Mes yeux vers la campagne ¹...

L'agriculteur, dont la succession des jours règle les travaux, chante les saisons et leurs occupations, avant tout la joie des récoltes, la moisson et les vendanges ².

Cette revue des divers états se termine par une longue description du mineur « qui conserve en lui quelques chose de l'être mystérieux du chasseur » ³. Mais il lui faut une force morale peu commune pour descendre dans cet univers ténébreux plein d'embûches, « monde singulier, tout peuplé d'incantations et de prodiges ». Aussi est-ce un « type austère, religieux, profond » ⁴. Il a séduit Novalis qui lui a consacré plusieurs poèmes. Blaze, abandonnant le *Volkslied*, en cite deux, « attendu qu'ils traduisent la pensée et le sentiment qui animent à ce sujet les XV^e et XVI^e siècles, et témoignent de ce penchant rétrospectif qui porte le lyrisme moderne, en Allemagne, à remonter les courants pour aller se retremper à sa véritable source » ⁵.

Le lied, miroir de la vie humaine dans toute sa richesse et sa diversité, a été adopté par les poètes du *Sturm und Drang*. « L'idée populaire, le diamant brut, rencontre en Goethe son grand architecte, son lapidaire florentin, son Benvenuto, qui le polit, l'enchâsse et le fait miroiter au soleil » ⁶. — Herder, les auteurs du *Wunder-*

1. *Ibid.*, p. 37.

2. *Ibid.*, p. 39.

3. *Ibid.*, p. 40.

Sur les mines, pp. 40-47.

4. *Ibid.*, p. 47.

5. *Ibid.*, p. 46. — Blaze néglige de rappeler au lecteur français — détail qui a pourtant sa valeur — que si Novalis s'intéressait au monde souterrain, c'est qu'il été attaché comme ingénieur à des mines. Il attribue sa « prédilection singulière » pour le monde souterrain à « son âme ivre de naturalisme » (p. 47).

6. *Ibid.*, p. 58.

horn ou le compositeur Reichardt, recueillent les chants populaires ; les bijoux de Goethe et de ses émules vont — suprême consécration — retourner au peuple. C'est la seconde période de l'histoire du lied. Henri Blaze nous présente maintenant une série de portraits. Avec beaucoup de sens critique, il montre comment le pseudo-classicisme de Klopstock et l'emphase de Schiller s'accrochent mal du lyrisme populaire¹. Goethe même, dans son âge mûr, retourne à l'Antiquité et devient parfois injuste pour les œuvres qui ont inspiré sa jeunesse et pour les poètes souabes qui conservent la tradition populaire. L'étude de Blaze abonde en rapprochements ingénieux qui frappent l'esprit du lecteur : le lied de Goethe est plus plastique, celui de Uhland plus harmonieux. Justinus Kerner s'abandonne à ses sentiments et néglige trop la forme. Le jeune Rückert suit des rêves imprécis d'amour ; Moerike enfin chante avec la naïveté d'un enfant. Caractériser toutes ces nuances de *Kunstlied* ne suffit pas ; notre critique sait bien que tout lyrisme sincère plonge ses racines au fond de notre être intime. Il découvre l'homme sous le poète et veut nous le faire connaître et aimer. C'est Goethe, la poésie personnifiée : il fait parfois figure d'égoïste, mais s'il accepte les renoncements les plus douloureux, c'est au fond pour tout sacrifier à son génie. C'est Uhland, plein de droiture et de modestie ; c'est Kerner, médecin de campagne bienfaisant et sympathique ; ce sont enfin Rückert et Moerike, le premier, exemple vivant et combien rare d'harmonie complète entre la vie et la pensée ; le second, si simple, si rempli d'amour pour son sujet².

Nous ne suivrons pas Henri Blaze dans le détail de ces études qui apportaient au public lettré de notre pays non seulement des précisions sur le lied de Goethe et de Uhland, mais aussi la révélation de lyriques à peu près inconnus comme Kerner, Rückert et surtout Moerike.

De multiples citations, traduites en prose ou en vers et que nous étudierons plus loin, mettaient les lecteurs en contact direct avec les poètes et faisaient ressortir la physionomie particulière à chaque type de lied et à chaque auteur. Henri Blaze — et c'était là une idée nouvelle — présentait les Souabes, — de même que Wilhelm Müller, Novalis et Rückert par certaines de leurs œuvres, — comme les fidèles continuateurs du *Volkslied*, de Bürger et du jeune

1. *Ibid.*, pp. 54-55.

2. *Ibid.*, p. 245.

Goëthe. Eux seuls, soutenait-il, ont toujours su conserver au chant populaire sa nature primitive et son simple vêtement, alors que certains poètes, trop imbus de classicisme, l'ont déformé en le surchargeant d'ornements pesants et compliqués. Aujourd'hui, chose plus grave encore, des auteurs contemporains en méconnaissent et en corrompent l'esprit : Heine, après le délicieux *Buch der Lieder*, associe au sourire mélancolique et rêveur du lied le rire sardonique de Voltaire. Freiligrath mêle à son lyrisme de mauvaises réminiscences des *Orientales* ; quant à Herwegh et aux autres politiciens, ils se contentent de dérober au lied sa fraîche et naïve parure pour en revêtir leurs chansons tendancieuses ¹. A entendre ces poètes libéraux de la *Jeune Allemagne*, « l'école souabe serait une pépinière d'aristocrates, d'esprits bornés, uniquement préoccupés d'évocations féodales, pour le moins intempestives » ². Le critique français prend la défense de ses auteurs favoris avec autant de vivacité que de bonheur : « ... On se trompe fort, conclut-il, si l'on s'imagine abolir avec des épigrammes aiguës par l'envie les droits imprescriptibles que ces nobles gardiens de la tradition épique en Allemagne se sont acquis à la reconnaissance de la Muse » ³.

La postérité a ratifié le jugement de Blaze de Bury : Uhland, Kerner et Mörike demeurent. Blaze a eu le mérite de répandre chez nous leurs œuvres et, qui mieux est, de faire connaître et aimer ces personnalités si modestes et si droites, malgré les bruyantes polémiques des réfugiés politiques de la *Jeune Allemagne*. Critique plein de sagacité et de sympathie et, comme nous allons le voir, traducteur habile, Henri Blaze a, le premier, fait accomplir un pas de géant à la connaissance du lied germanique en France ⁴.

Gérard de Nerval, poète impressionniste, avait su parfois fort bien saisir l'esprit subtil du lied pour le faire passer dans des adaptations ou même, à l'occasion, dans des œuvres originales ⁵. Henri Blaze, esprit méthodique, a cherché au contraire à atteindre par la réflexion et l'analyse ce que Gérard sentait d'un seul coup par intuition poétique. Plus exact dans le détail, Blaze traducteur ne

1. *Ibid.*, p. 257.

2. *Ibid.*, p. 255.

3. *Ibid.*, p. 256.

4. « Personne, sauf Schuré, n'a, mieux que Blaze, défini le lied allemand — avec l'espoir de l'enraciner en France ». (Rossel. *Hist. des relations littéraires entre la France et l'Allemagne*, p. 178).

5. Voir plus haut.

saura pas se détacher aussi bien de son texte pour en conserver l'âme et *recréer* la poésie en français : ses vers sentiront par instants la traduction.

Nous savons que la version de *Faust*, publiée en 1840, contenait déjà maints passages lyriques adaptés en vers. Blaze y fait preuve d'une grande habileté et d'une forte imagination verbale. N'arrive-t-il pas à traduire certains chœurs en vers de 4 syllabes qui paraissent rimer sans trop de difficultés et sans trop s'écarter de l'original ?

Sombres ogives,
Disparaissez !
Voûtes, laissez
Les splendeurs vives
D'un jour ami
Entrer ici !
Nuages, voiles,
Déchirez-vous !
Blanches étoiles,
Soleils plus doux,
Allumez-vous ! ¹

La chanson du *Rat* dépasse en vivacité son modèle ; son caractère satirique paraît avoir mis à l'aise le spirituel traducteur :

D'un office abondant
Un rat fit sa demeure,
De farine et de beurre
Il s'emplit tellement,
Qu'en moins d'une semaine
Il eut une bedaine
Comme frère Martin.

L'adaptation de la *Puce* se heurtait, hélas, à la difficulté insurmontable que nous avons signalée : cette puce, favori et premier ministre, symbole du parasite et du parvenu, devait être du masculin. Blaze ne recule pas devant une hérésie scientifique et prend le puceron pour le mâle de la puce. — La Fontaine n'avait-il pas donné au rat la souris pour femelle ? — Le rythme impair de la chanson est une trouvaille et vient encore en souligner le caractère bizarre.

Un grand roi dans sa maison
Avait un beau puceron

1. *Faust*, 5^e éd. 1847, p. 189.

Qu'il aimait d'un amour tendre,
 Presque à l'égal de son gendre.
 Il fit venir son tailleur :
 — Ça, dit-il, vous allez prendre
 La mesure à monseigneur.

Mais hâtons-nous d'arriver aux lieds de Gretchen qui vont nous permettre de confronter Blaze avec ses devanciers, Émile Deschamps et Gérard.

Le Roi de Thulé est un modèle de précision. On peut dire qu'aucun détail de la ballade n'est négligé. Quant aux additions, elles sont réduites au minimum (la coupe *ciselée*, l'*onde amère*), et les modifications au texte sont exceptionnelles (die Augen gingen ihm über = ses yeux *rayonnaient* d'extase ; seine Städt' im Reich = ses villes *partout* ; den heiligen Becher = le sacré *métal* ; et surtout : « Und sinken tief ins Meer » remplacé par : *Et quand il n'eut plus aucun doute*, pour amener le dernier vers terminé par *goutte*). Toutes ces altérations du texte sont dues aux nécessités de la rime.

Plus exact que les versions de Gérard, *le Roi de Thulé* de Blaze est peut-être moins émouvant. Par contre, la plainte de *Marguerite au rouet* est bien supérieure à celle de Deschamps et de Gérard, et par l'exactitude du rythme, et par l'expression naturelle et passionnée du sentiment :

Adieu mes jours de paix !
 Mon âme est flétrie ;
 Adieu pour la vie
 Et pour jamais.

Où je ne l'ai pas
 Est ma tombe, hélas !
 Et ma destinée
 Est empoisonnée.

Ma pauvre tête
 Est inquiète,
 Mon pauvre esprit
 S'appesantit.

Sauf l'étrangeté de la dernière expression ¹, l'adaptation rend bien la morne lassitude de l'abandonnée. Elle reproduit également avec bonheur le *crescendo* de la fin :

1. *Zerstücht* est bizarre aussi.

Mon cœur, las de se plaindre,
 Vers lui veut bondir ;
 Ne puis-je donc l'étreindre
 Et le tenir
 Et l'embrasser
 A mon plaisir,
 Dans son baiser
 Dût-on mourir !¹

La prière devant la Vierge des *Remparts* suit de même pas à pas le rythme de la poésie allemande, sans lui sacrifier pour cela l'exactitude : il suffit de comparer les deux dernières strophes à celles de Gérard qui trahissent vraiment Goethe :

Et le premier rayon
 Du soleil m'a surprise,
 Sur mon séant assise,
 Dans mon affliction.

Ah ! sauve-moi de la mort, de l'affront !
 Daigne, daigne,
 Toi dont le cœur saigne,
 Vers ma douleur pencher ton divin front.²

Dans les traductions de lieds qui illustrent *Écrivains et poètes de l'Allemagne*, Henri Blaze fait preuve de la même maîtrise que dans *Faust* : les erreurs de sens sont exceptionnelles et il n'ajoute de son plein gré aucun ornement à la simplicité de l'original. Le défaut de sa méthode serait plutôt de suivre mot à mot le lied allemand, d'être trop grammatical, dirait Novalis. Un coup d'œil sur ses versions en prose nous montre en effet que lorsque notre prosodie ne l'oblige pas à s'écarter du texte, il lui arrive de tomber dans la platitude ou dans de bien étranges germanismes. Ainsi, dans la célèbre ballade de Uhland³, la fille de l'hôtesse gît *dans la boîte noire* (*in einem schwarzen Schrein*) ; le second compagnon s'écrie en la voyant : « Hélas ! que tu sois étendue en un cercueil ! » (Ach, dass du liegst auf der Totenbahr').

Dans *la Danse des Morts* de Goethe, le spectre auquel on a dérobé son linceul, « trotte et trépigne, et tape et tâtonne le long des tom-

1. *Ibid.*, p. 256-257.

2. *Ibid.*, p. 264-265.

3. *Écrivains et poètes de l'Allemagne*, p. 9. Uhland : *Der Wirtin Töchterlein*.

bes¹ » ; (« ... trippelt und stolpert zuletzt, Und tappet und grapt an den Grüften »). Cette allitération si habile et qui doit rendre la démarche saccadée du squelette paraît bien étrange et bien artificielle en français. Citons encore un exemple d'infidélité beaucoup plus grave au génie de notre langue : « *Splendide est mon pays et sa puissance* — dit le prince de Saxe, dans un poème de Kerner, — ses montagnes *couvent* l'argent de plus d'une mine profonde »². Traduction calquée sur l'allemand :

Herrlich, sprach der Fürst von Sachsen,
Ist mein Land und seine Macht,
Silber *hegen* seine Berge
Wohl in manchem tiefen Schacht³.

Des passages aussi gauches ne se rencontrent guère dans les versions en vers — probablement parce que Blaze y renonce d'avance à suivre le mot à mot. Ces adaptations poétiques témoignent, comme celles de *Faust*, d'une remarquable virtuosité : très simplement, avec fort peu d'additions au texte, sans rechercher la rime riche ou rare, le critique français arrive à rendre — parfois avec quelque gaucherie ou quelque sécheresse — tout l'essentiel de l'original germanique.

Pour illustrer d'abord son excellente analyse du *Volklied*, Blaze présente une demi-douzaine de... *Kunstlieder* traduits en vers. Il faudra attendre Édouard Schuré pour voir paraître dans notre langue toute une série de chants populaires authentiques.

Citons la *Sérénade*, d'après Uhland, tout aussi dépouillée d'ornements que son modèle. Il est curieux de la comparer, à ce point de vue, à la transposition de Gérard, plus poétique, mais bien plus infidèle :

— Quelle musique me pénètre,
Quels chants m'éveillent donc ce soir !
O mère ! mère, veux-tu voir
A cette heure qui ce peut être ?

— Je n'entends rien, je ne vois rien ;
Repose encore. Nul ne vient
Pour te donner la sérénade,
Pauvre enfant ! pauvre enfant malade !

1. *Ibid.*, p. 71.

2. *Ibid.*, p. 153.

3. J. Kerner : *Der reichste Fürst* (str. 2).

— Non, ce qui tant me réjouit
N'est point la terrestre musique.
Les anges chantent leur cantique,
O mère, bonne nuit ! ¹

A Wilhelm Müller, Blaze emprunte trois exemples de lieds d'amour tirés du cycle de *la Belle Meunière* et un d'hymne mystique. La *Berceuse du Ruisseau*, au rythme si doux, est particulièrement bien rendue :

Bon repos, bon repos !
Que tes yeux se tiennent clos !
Voyageur, *ton pied touche enfin au seuil propice*.
Ici, la foi !
Repose en moi
Jusqu'à ce que la mer à son tour m'engloutisse.

Étends-toi *désormais*
Sur un coussin humide et frais,
Dans ma chambre d'azur où tout est transparence.
A l'œuvre, ici,
Tout ce qui berce et qui balance ;
Qu'on me berce à loisir cet enfant *endormi*.

Si le cor de chasse au bois gronde,
Je veux tout à l'entour faire *écumer* mon onde.
Vous, bleus « ne m'oubliez pas »,
Par ici ne regardez pas :
Vous troubleriez sa paix si douce et si profonde.

Et Vous, ne vous laissez plus voir
Sur cette échelle ;
Ne le réveillez pas de votre ombre, cruelle.
Laissez-moi choir
Votre mouchoir,
Que j'en couvre ses yeux, *comme un ami fidèle*.

Adieu ! Adieu !
Jusqu'au réveil *de Dieu*
Endors ta joie, endors ta peine,
La lune monte pleine,
Le nuage fuit *peu à peu*,
Et le ciel, qu'il est grand là-haut ! *comme il est bleu* ! ²

1. *Ibid.*, p. 8.

2. *Ibid.*, p. 29-30.

Peu important l'hiatus, la pauvreté de la rime ; avec quelle grâce le poète imite le rythme si varié de l'original ! Le sens du texte est rarement modifié. Blaze assouplit notre langue et élargit notre prosodie ; il leur fait admettre les petites négligences qui contribuent à donner au lied son émotion et sa fraîcheur naïves.

Le lied dialogué de Goethe, à l'allure de fabliau, *le Page et la Meunière*, garde aussi dans sa traduction toute sa vivacité. Le *Chant du pâtre* et les deux pièces de Novalis sur la vie du mineur complètent la série de ces exemples de chants populaires, ou plutôt inspirés par les métiers.

Ainsi s'exprime le mineur :

Celui-là règne sur la terre,
Qui mesure sa profondeur,
Qui dans son gouffre solitaire
Oublie amour, joie et douleur ;

Qui connaît l'âpre architecture
De ses membres faits de granit,
Qui, sans relâche s'aventure,
Dans son atelier infini.¹

Dans le long chapitre consacré à Goethe, à côté du *Roi des Aulnes*, d'une *Danse des Morts* et d'une *Invocation à Hafiz* en prose, Blaze ne nous donne qu'une seule adaptation poétique : *Chant nuptial*. Il essaie — mais en vain — de rendre en alexandrins la ballade allemande, sa vivacité endiablée, sa pittoresque exubérance de vocabulaire.

Voici le bal des nains :

En un galop rapide on se croise à la ronde,
Chacun cherche sa place, et, pour valser gaîment,
Choisit une compagne aussitôt, brune ou blonde,
Et le branle joyeux commence au même instant.
Quelle confusion ! quel bruit ! quel mouvement !
Cela siffle, tournoie et vibre et tourbillonne,
Étincelle, chuchote et petille et violonne.
Le comte ouvre les yeux et se croit fou vraiment !

Sur les sièges, les bancs, les tables, les murailles,
On trépigne, on tapote, on court d'ici de là,
Chacun, près de sa belle, au splendide gala
Veut s'asseoir ; voyez-les s'arrachant les volailles,

1. *Ibid.*, p. 45.

Les jambons, les pâtés, les turbots, *tout cela,*
En miniature au moins, partout le vin circule,
On cause, on boit, on rit, on chante, on gesticule,
 Puis soudain tout s'efface au milieu d'un hurra. ¹

Le traducteur a bien cherché à imiter la disposition des rimes allemandes ² et à compenser un peu la longueur de son mètre par la suppression d'un vers par strophe (8 au lieu de 9), il n'en a pas moins commis la faute de choisir l'alexandrin pour rendre des vers au rythme beaucoup plus bref, de 4 et de 3 accents : l'alternance régulière des deux mesures — plus importante que celle des rimes — a été supprimée, et le traducteur a beau multiplier les coupures du vers, il n'arrive qu'à atténuer la monotonie de sa cadence. Cette erreur d'Henri Blaze méritait d'être notée, car elle est tout à fait exceptionnelle.

Uhland, nous l'avons vu, est le poète favori de Blaze qui apprécie en lui le juste milieu entre Goethe trop artiste et Kerner trop négligé. Pourtant, le critique français, s'il traduit en prose une douzaine de ses poèmes, n'essaie de rendre en vers que deux très courtes pièces. Nous les connaissons déjà : elles résument tout l'art délicat du poète souabe tel que l'appréciait Henri Blaze : la discrétion de l'auteur qui s'efface, l'art extrême de cette fusion du songe et de la veille d'où se dégage une émotion si profonde, un peu trop précisée et intellectualisée dans la traduction.

Justinus Kerner, plus romantique que Uhland, a un goût particulier pour le merveilleux, voire le macabre. Son lyrisme, assez « monotone » — au sens étymologique du mot — car il demeure presque toujours dans les régions du clair-obscur, de la rêverie nostalgique, fournit à Blaze une quinzaine d'exemples cités en prose. Deux lieds dans la note fantastique sont traduits en vers. D'abord, la légende de *l'Ondin de Tübingen*, en strophes de deux alexandrins :

1. *Ibid.*, p. 65-66.

2. Goethe : a b a b c c c d d.

Blaze : a b a b c c d.

ou : a b b a b c c d.

La strophe de Goethe rappelle d'une manière tout à fait curieuse celle de Lénore :

Goethe : 4. 3. 4. 3. 4. 4. 4. 3. 3.

Lenore : 4. 3. 4. 3. 4. 4. 3. 3.

(Les vers ayant le même nombre d'accents rimant entre eux). Or, *Lénore* en alexandrins, c'est un contre sens ! (Cf. la première imitation de *Lénore* par Gérard).

- Jeune homme, la pâleur de ta main, d'où vient-elle ?
 — Dans le fond du Neckar il fait si froid, ma belle.
 — O jeune homme ! d'où vient qu'il est glacé, ton bras !
 — La chaleur du soleil sous l'eau ne plonge pas.¹

Puis la lugubre histoire de *Herr von der Haide*, mené au gibet pendant que sa femme vogue sur la mer lointaine pour son plaisir :

Vers la hauteur patibulaire
 Le convoi défile en chantant ;
 Deux corbeaux volent par derrière,
 Deux autres volent par devant.

Chargés par le « sire de Haide » d'aller avertir son épouse, les oiseaux s'acquittent fidèlement de leur triste mission :

La lune éclaire, l'air est tiède,
 Le vaisseau glisse doucement ;
 La femme du sire de Haide
 Prend le frais avec son galant.

— Voyez-vous, au feu des étoiles,
 Voyez-vous ces sombres oiseaux ?
 Ils vont s'abattre sur les voiles.
 J'ai peur ; arrêtez, matelots !

— Hurrah ! hu ! hu ! funèbre race !
 Délogez, hôtes de malheur ! —
 Mais eux ne bougent pas de place.
 — Arrêtez, matelots, je meurs !

Le premier laisse choir la jambe,
 Le second un doigt tout sanglant,
 Le troisième un œil noir qui flambe,
 Et le quatrième une dent.

La lune éclaire, l'air est tiède,
 Le vaisseau glisse doucement ;
 La femme du sire de Haide
 Gît morte aux bras de son galant.²

1. *Der Wassermann*.

Ces couples d'alexandrins correspondent aux paires de vers allemands à 4 accents en alanguissant un peu le rythme. La traduction est très exacte, sauf deux vers passés — probablement par inadvertance :

Er tanzt mit ihr den Neckar entlang,
 « Lass ! Jüngling ! Weh ! mir wird so bang ! »

2. *Ibid.*, p. 121.

On sent percer sous cette mise en scène mélodramatique — digne pendant du décor de *Lénore* — une pointe d'ironie que Blaze a su conserver.

Plus loin, le *Jardinier de la hauteur*¹ donne à notre traducteur l'occasion de rimer une adaptation aussi naïvement tournée que l'original. C'est l'indéfinissable *Sehnsucht* du poète, de tout homme altéré d'idéal que symbolise le rêve du jardinier :

Le jardinier de la contrée
 Reste pensif en attendant
 L'heure où la montagne sacrée
 Nage dans la flamme empourprée
 Du dernier rayon d'occident ;

L'heure où la terre toute en sève
 S'abîme dans l'obscurité,
 Où, dans la vapeur qui s'élève,
 Flottent les images du rêve
 Comme en un pays enchanté.

— Ici mon jardin sans limites,
 Ici le printemps éternel.
 Où sont les herbes parasites ?
 Vois les roses, les marguerites,
 Croître sur le sol bleu du ciel.²

Le chapitre consacré à Rückert comprend bien moins de traductions que les précédents : à peine une demi-douzaine en prose et un seul des *Jugendlieder* en vers, « charmante pièce »³, au dire du traducteur, mais dont la religiosité nous paraît bien mièvre. Le rythme en est curieux : strophes de 5 vers de 7-5-7-7-5 pieds, les vers égaux rimant ensemble (a,b,a,a,b).

A la place où dans l'église
 Elle vient prier,
 J'ai vu, jugez ma surprise,
 Un bel ange en robe grise
 A genoux hier.⁴

1. *Der Gärtner der Höhe*.

2. *Ibid.*, p. 151.

3. Une autre poésie de Rückert est traduite plus loin (*Dans le Parc*) en vers ; descriptive, elle n'a pas le caractère du lied. (*Ibid.*, p. 215).

4. *Ibid.*, p. 180-181. — Rückert : *Amaryllis i Zugaben*, 5.

A noter que la robe blanche de l'ange s'est ternie — pour les nécessités de la rime.

Édouard Mœrike est enfin l'objet d'un court chapitre. Comparable à son maître Kerner par le ton naïf et le goût du merveilleux, il est révélé aux Français par Henri Blaze. Celui-ci nous donne en vers trois de ses légendes d'esprits élémentaires, hostiles à la race humaine ; deux sont empruntées à la fantastique et triste histoire de la princesse Lilige. *Les Sept Nixes* ¹ sont traduites en quatre strophes d'alexandrins au rythme trop lent (bien qu'ils soient entremêlés de 4 octosyllabes) pour rendre les vers allemands à 4 accents :

Dans leur palais *profond*, sous les gouffres marins,
Trône le chœur *fatal* des Sept Nixes ; leurs mains
De la rose des eaux *balance le calice*,
Leurs yeux guettent le jour dont un pur rayon glisse. ²

Pour remplir les douze pieds de ces vers, Blaze est obligé ici de surcharger d'additions son texte. Mais la dernière strophe même, qui comprend deux octosyllabes, remplace le récit simple et énergique de la légende par des clichés conventionnels :

Et la mer aussitôt *déchaîne ses fureurs*,
Et les éléments *en délire*
Rugissent autour du navire
Jusqu'à ce qu'il s'abîme au sein des profondeurs. ³

L'autre traduction empruntée à ce même conte n'est guère mieux réussie. Pour rendre des vers allemands de même longueur que les précédents, le poète choisit cette fois un mètre impair, musical,

1. Von *Sieben-Nixen-Chor*.

Extrait de *Schiffer-und Nixenmärchen*.

Henri Blaze — preuve des timidités étranges de cette époque — croit devoir s'excuser d'employer le mot Nixe au lieu de Sirène (p. 243).

2. Zwischen grünen Wasserwänden

Sitzt der Sieben-Nixen-Chor ;

Wasserrosen in den Händen,

Lauschen sie zum Licht empor.

3. Und das Meer beginnt zu wanken,

Well' auf Welle steigt und springt,

Alle Elemente zanken

Um das Schiff, bis es versinkt.

Ibid., p. 243. — Le second extrait (p. 244) est encore plus librement imité.

mais trop court : il est obligé de transposer en quatrains les 4 strophes de l'original.

Son adaptation débute d'ailleurs par un contre-sens — faute exceptionnelle chez Henri Blaze :

A la surface de l'onde
Glisse le vaisseau royal,
Et les sept sœurs à la ronde :
Viens à nous, bel amiral,

Or il s'agit d'un vaisseau qui a déjà coulé (...*Schon auf des Meeres Grunde Sitzt das Schiff mit Mann und Maus*) et non d'un autre navire. Blaze ajoute à son texte des détails oiseux qui affaiblissent le caractère rude et énergique de cette chanson de marin :

Doch sah man nach wenigen Stunden
Wie der Nixenbräutigam
Tot, mit sieben roten Wunden,
Hoch am Strand des Meeres schwamm.

Ce récit, dont la nudité augmente l'horreur, devient en français :

Cependant le même soir,
Sur l'océan solitaire,
L'étoile du ciel put voir
Un corps flotter vers la terre.

C'était le beau fiancé
Du cœur des Nixes marines.
Sept blessures purpurines
Étoilaient son sein glacé.

La troisième imitation de Mörike est bien supérieure : c'est la ballade devenue classique des deux fiancés¹ voguant sur le Danube et séduits par la Nixe jalouse et perfide. Son principal défaut est d'être traduite en alexandrins, un peu trop longs pour rendre les vers allemands sans rien ajouter. Nous en citerons comme exemple la seconde moitié. Les fiancés ont déjà retiré de l'eau des cadeaux précieux et en implorent d'autres :

« Naïade du Danube, ah ! que 'ton flot m'envoie
Pour mon doux bien-aimé quelque splendide proie ».

1. *Zwei Liebchen.*

Le lied allemand.

La vierge recommence, et sa main, *ô trésor !*
Du sein des flots émus retire un casque d'or.

Et lui, durant ce temps, *pêches miraculeuses*,
 Ramène un peigne *orné de pierres précieuses*.

Pour la troisième fois sa main plonge dans l'eau ;
 O malheur ! la voilà tombée hors du bateau.

Il s'élance après elle et la saisit à peine,
 Que la Nymphé tous deux vers le fond les entraîne.

La Nymphé du Danube est avare et sans cœur ;
 Jeune fille et garçon paîront cher *sa faveur*.

La barque sur les eaux désormais flotte vide,
 Le soleil disparaît, la nuit tombe rapide ;

Et quand la lune au ciel se leva, les deux corps
 Surnageaient *enlacés* et voguaient vers les bords.¹

Blaze a supprimé cette sorte de refrain qui vient, à la dernière strophe, rappeler mélancoliquement la première

Er hüben und sie drüben.

Il en contredit même le sens (*lui de ci, elle de là*) en les dépeignant *enlacés*. Mais les additions sont réduites au minimum ; une seule sent la métaphore classique (*du sein des flots émus*), et contraste avec le ton simple et populaire de la ballade. Il est dommage que Blaze de Bury se soit borné à traduire ces trois légendes de Mœrike et n'ait pas été tenté par ses lieds subjectifs — joyaux menus mais si purs — où transparait toute la sensibilité délicate et ingénue du poète souabe. Mais le choix même des quelques poésies traduites en vers par Blaze ne nous a-t-il pas montré que le critique français évitait les lieds d'un caractère exclusivement lyrique et sentimental ? Chaque traducteur-poète a ses préférences et sa méthode : en face d'Émile Deschamps, dilettante souriant, mais souvent trop traditionaliste et malhabile ; en face de Gérard, romantique passionné, parfois peu fidèle traducteur, mais parfois aussi inspiré par le poète étranger et porté par son souffle, Henri Blaze représente l'esprit de notre pays, dégagé de l'esclavage clas-

2. *Ibid.*, p. 245-246.

sique, mais défiant encore à l'égard de l'intuition et du sentiment. Il compte sur la clarté de sa raison et sur l'analyse minutieuse de son modèle pour essayer d'en reproduire les traits dans notre langue. Incapable de s'élever jamais jusqu'aux sommets de la poésie — faute d'esprit vigoureux de synthèse — sa distinction d'esprit, son talent, le préservent au moins de s'enliser jamais dans les bas-fonds du mauvais goût et de la platitude : ses lieds traduits sont presque tous d'excellents exemples de « transposition artistique » — de la *verändernde Uebersetzung* de Novalis.

CHAPITRE IV.

LE ROMANTISME FRANÇAIS ET LE LIED GERMANIQUE 3. D'ALFRED MICHIELS A NICOLAS MARTIN

Alfred Michiels, voyageur outre-Rhin et critique d'art. Ses *Études sur l'Allemagne* (1839) : il comprend le *Volkslied*, mais le pittoresque l'intéresse plus que la mélodie. Son imagination visuelle le dessert dans ses adaptations en vers.

Sébastien Albin, traducteur en prose. La préface de ses *Ballades et Chants populaires de l'Allemagne* (1841) : elle développe l'idée de l'antimonie entre la poésie et l'instruction populaire. Pour la première fois, une place importante est ménagée aux traductions de *Volkslieder*. — Un exemple de la persistance des idées staéliennes : la préface des *Fleurs d'Outre-Rhin*, de F. Delcroix (1843).

Nicolas Martin, nature de Rhénan sensible à la musique des vers. Ses *Poètes contemporains de l'Allemagne* (1846). A l'inverse de Blaze, il considère la politique comme le facteur principal de la renaissance du lied. — Son admiration pour Uhland et W. Müller. Il reconnaît l'union étroite de la mélodie et des paroles dans le *Volkslied*. Sent la mélodie du lied, mais dispose de moyens insuffisants pour la rendre toujours avec fidélité.

Les essais de Blaze sur le lied sont sans contredit l'œuvre capitale de ce « second temps » du Romantisme dont parlait Sainte-Beuve. Mais ils ne sont pas les seuls : au cours des années 40 paraissent plusieurs travaux analogues, recueils d'essais illustrés de traductions, ou anthologies de lieds précédées d'une étude explicative. Leurs auteurs, au courant de la littérature allemande, mettent à la disposition de notre public des documents de première main, infiniment mieux traduits que ne l'étaient les lieds isolés aux âges héroïques du Romantisme.

C'est ainsi que peu de temps avant les publications d'Henri Blaze, un esthéticien de vingt-six ans, Alfred Michiels, avait donné deux volumes d'*Études sur l'Allemagne*¹ où il effleurait la question

1. *Études sur l'Allemagne, renfermant une Histoire de la peinture allemande.*

1^{re} édit. 2 vol., Paris, Didron, 1839.

2^e édit. 2 vol., Bruxelles, Vandale, 1845.

Cf. *Süpfle. Op. cit.* II. Abt. 2. pp. 33, 37, 44.

du lied. Né à Rome d'une mère flamande, Michiels unissait à la vision plastique et colorée du Midi une réelle compréhension du clair-obscur germanique. Suivant l'exemple de maints jeunes intellectuels de l'époque, il avait passé dix-huit mois en Allemagne et accompli ce pèlerinage, non dans les auberges et les salons, mais en « compagnon » ou en étudiant qui pratique le *Wandern*, cher aux Romantiques. Sa sympathie n'était pas aveugle et s'il reconnaissait, comme M^{me} de Staël, le sérieux et la bonne foi des critiques et des esthéticiens allemands¹, il n'en considérait pas moins la tendance exagérée au lyrisme rêveur comme une faiblesse, due au tempérament apathique des Germains. Mis en contact direct par ses voyages avec le peuple et la nature, les légendes² et les monuments du passé, Michiels aurait dû être mieux placé que personne pour comprendre et interpréter le lied. Il ne s'y est pourtant guère arrêté : le pittoresque l'intéressait plus que la mélodie. Dans les poèmes il découvre, non des harmonies célestes, mais de merveilleux paysages³. Il a le secret de mettre sous les yeux du lecteur l'architecture d'une cathédrale et les molles ondulations d'un paysage de la Forêt-Noire. Aussi préfère-t-il la poésie à base objective — narration ou description. Ce goût personnel l'empêche de comprendre le lied purement lyrique, mais lui fait analyser avec une grande finesse la poésie populaire primitive où — Sébastien Albin le remarquera aussi⁴ — les éléments lyriques et épiques se confondent. Le poète qui, dans une ode, se borne à épancher son cœur, nous *impose*, pense-t-il, ses sentiments — sa joie ou sa tristesse ; « un récit, au contraire, ne nous mettant pas sous les yeux l'expression directe d'un sentiment, peut en faire naître une multitude... Une secrète harmonie s'établira donc entre la nature de chaque personne et la nature du sujet, et ces rapports seront aussi nombreux que les individus présents »⁵. Michiels ne fait-il pas ici, sans le nommer, l'éloge du lied ? Cette « secrète harmonie » n'est-elle pas tout à fait analogue à celle de la musique dont l'ineestima-

1. Cf. la très intéressante — et courageuse — préface des *Études sur l'Allemagne*. Est-ce à ses violentes attaques contre la critique française de son temps que Michiels, malgré son talent, malgré la valeur de son *Histoire des idées littéraires en France*, doit d'être trop oublié aujourd'hui ?

2. Il devait publier plus tard des *Contes* (1858).

3. *Études* : II. p. 93, sur Novalis.

4. Cf. pl. loin p. 186 n. 4.

5. *Ibid.* II. p. 135-136.

ble avantage est de permettre à chacun de prendre le même air comme symbole d'une rêverie différente ? Par ses peintures et ses récits, cette poésie qu'il appelle « objective » intéresse et impressionne les âmes simples. « Le conte, l'épopée, la légende, le duan, la saga, la ballade sont les premiers bégaiements de la poésie dans les rêves du berceau »¹.

Plus loin, dans son étude sur Chamisso, Michiels énumère les richesses de ce genre poétique : « La parole magique de l'écrivain nous transforme, pour ainsi dire, et nous donne à chaque nouvelle pièce de nouvelles sensations. Elle nous fait vivre quelques moments d'une autre vie par une sorte de métempsychose littéraire. Nous devenons tour à tour hommes d'armes, faneurs, aubergistes et chevaliers. La poésie spéciale que renferment ces divers états s'en échappe comme une suave exhalaison, et, comme un agent magnétique, nous fait participer à des souhaits, à des plaisirs, qui, sans l'auteur, nous seraient toujours demeurés inconnus. Il y a là certainement une espèce de lyrisme fort beau, plus varié, moins exclusif et moins raisonneur que le lyrisme habituel. Une multitude d'effets produits par sa baguette demeurent pour l'ode une terre inaccessible »². Ici encore, servi par son intuition d'artiste, Michiels a senti que le chant populaire, étant « moins raisonneur », c'est-à-dire moins intellectuel que la poésie savante, a toute la richesse et toute la diversité de la vie même.

Le jeune critique a eu également le mérite de présenter dans ces *Études* un portrait pittoresque et touchant de plusieurs écrivains, d'insister en particulier sur la valeur de Uhland, déjà aperçue par Gérard, et de nous révéler Hebel et ses lieds alemaniques. Son ouvrage contient maintes traductions inédites, mais Michiels se risque rarement à rendre les poésies allemandes en vers français : il se borne à une dizaine de lieds ou ballades de Heine et de Uhland³. Nous n'avons pas du reste à le regretter, car l'emploi abusif de l'alexandrin l'amène à surcharger la simplicité du texte de détails inutiles : la vive et souple ballade devient une ode lente

1. *Ibid.* II, p. 137.

2. *Ibid.* II, p. 150.

3. Heine : *Les Deux Grenadiers, les Protecteurs*. — Uhland : *La malédiction du chanteur, L'heureuse mort, Le bois périlleux, Mauvais voisinage, Le chevalier nocturne, La fille du bijoutier, La résolution, L'étudiant, La mère et l'enfant*.

Sur 10 lieds ou ballades, 7 sont en alexandrins, 2 en décasyllabes, 1 en strophes de 3 décasyllabes et d'un vers de 6 syllabes. Le rythme du lied n'est ainsi guère imité.

et pompeuse. Tels sont *Les Deux Grenadiers* de Heine dont nous citerons la fin ¹ :

« Comme une sentinelle *au faite des murailles*,
Du sein de mon tombeau j'écouterai toujours,
Et si j'entends gronder le canon *des batailles*,
Et les chevaux hennir *ainsi qu'aux anciens jours*,

Si notre général, *qui maintenant succombe*,
Passe au-dessus de moi, *le front triste et rêveur*,
On me verra sortir tout armé de ma tombe
Pour *saluer*, défendre et *sauver* l'Empereur » ².

Combien nous préférons la grâce et la simplicité ³ de ses traductions en prose, par exemple de *Donna Clara* !

Malgré sa connaissance vivante et approfondie de l'Allemagne et de sa langue, Alfred Michiels n'a pu se dégager du style pittoresque ni de la prosodie classique, et, pas plus qu'Émile Deschamps, il n'a été capable de faire passer dans ses adaptations—d'ailleurs correctes et élégantes — la fraîche et naïve mélodie du lied.

*
* *

L'année même où la *Revue des Deux Mondes* publiait le premier article de Blaze sur le lied, paraissait un autre ouvrage destiné à faire connaître et admirer en France le lyrisme familial d'outre-Rhin. C'étaient les *Ballades et Chants populaires de l'Allemagne* ⁴, recueil fort important de plus de 400 poésies, traduites en prose et précédées d'une esquisse historique, analogue à celle de Gérard mais rédigée uniquement au point de vue du lied. Le pseudonyme du traducteur, Sébastien Albin, dissimulait « une femme de mérite » ⁵, Hortense Lacroix, compagne d'enfance du prince Louis - Napo-

1. *Ibid.* II. p. 190-191.

2. Toutes les expressions en italique sont ajoutées ; par contre le *piétinement* des chevaux (*Getrabe*), important ici, et le 2^e vers si imagé de la dernière strophe (*Viel Schwerter klirren und blitzen*) sont supprimés.

3. *Ibid.* II, p. 187.

4. *Ballades et Chants populaires (anciens et modernes) de l'Allemagne*, trad. nouvelle par Sébastien Albin, Paris, (1841).

5. Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi*, II, p. 332 : *Lettres de Gœthe et de Bettina*, trad. de l'alle. par Sébastien Albin (1843).

l'éon, mariée au peintre Sébastien Cornu ¹. Dès les premières lignes de la préface, l'auteur posait la même distinction que Blaze : les chants populaires comprennent « premièrement, des anciens chants nés dans le peuple et chantés par le peuple ; secondement, les productions lyriques des poètes qui ont acquis la consécration populaire » ². Mais pourquoi le peuple ne chante-t-il plus aujourd'hui ? — Sébastien Albin, en réponse à cette question, reprenait les idées de M^{me} de Staël sur le lyrisme, apanage des populations primitives : l'instruction a dû tarir les sources de l'inspiration au sein du peuple. « L'éducation, en l'éclairant, a diminué la naïveté de ses sentimens et de son esprit, et s'il chante encore par habitude, et, pour ainsi dire, par héritage paternel, les vieilles chansons du passé, il est devenu trop logique pour en faire de pareilles. »

« Jadis il pensait en chantant, maintenant il penserait avant de chanter... En revanche, pour la même raison, les productions des poètes sont devenues populaires et le deviennent tous les jours davantage... » ³

Parti des idées de l'*Allemagne*, elles-mêmes inspirées de la distinction schillérienne entre le naïf et le sentimental, l'auteur des *Ballades et chants populaires* en arrive ainsi à expliquer la substitution du *Kunstlied* au *Volkslied*, par celle du lyrisme moderne, sentimental mais intellectuel, à la poésie ancienne, où l'épique et le lyrique se confondaient dans la même naïveté instinctive ⁴.

1. (1822-1875).

Sœur de l'architecte Eugène Lacroix qui était frère de lait du futur Napoléon III, filleule de la reine Hortense, comment a-t-elle appris l'allemand et s'est-elle intéressée à la littérature germanique ? Faut-il rapprocher ce goût de celui de Louis-Napoléon Bonaparte qui traduisait des poésies pendant sa captivité au fort de Ham et envoyait ces productions à M^{me} Cornu pour qu'elle les retouchât ? (V. *Journal des Goncourt*, (1891). T. I, p. 209). M^{me} Cornu collabora à de nombreuses publications (*Rev. de Paris*, *Monde*, *Rev. du Nord*, etc) par des articles de littérature étrangère et publia un *Essai sur l'histoire des Arts en Italie* (1848) dans l'*Encyclopédie moderne*.

2. Préface, p. I.

3. Préface, p. V.

4. « Le chant populaire marque la dernière transformation de la poésie du moyen-âge : elle avait eu trois époques distinctes. Presque exclusivement épique à son origine, elle exprimait alors le sentiment par le fait ; plus tard, quand vinrent les Minnesaenger et les Meistersaenger, elle fut purement lyrique, et enfin dans les chants du peuple, elle réunit les deux qualités, en faisant toutefois prédominer l'élément lyrique, et ne raconta plus que sous l'impression d'un sentiment. Mais malgré leurs différences, ces productions se distinguaient par un caractère commun à toutes, la naïveté ». (*Notice historique*, pp. XXII et XXIII).

La première, Sébastien Albin a largement fait appel aux recueils de *Volkslieder* de Herder et des érudits ou des poètes romantiques ¹. Plus de 130 chansons leur sont empruntées. Elle y joint près de 300 poésies des grands lyriques et de quantité d'autres auteurs encore inconnus en France ². Une large place est ménagée à Hebel ainsi qu'aux poètes des *Befreiungskriege*, négligés par Blaze qui ne pouvait souffrir, nous l'avons vu, le lied politique. Ces traductions témoignent d'une méthode aussi fidèle, mais plus souple que celle des versions en prose d'Henri Blaze. On n'y relève que très rarement des tournures étranges calquées sur l'allemand. Mais malgré son importance et ses grands mérites, cette anthologie paraît avoir passé à peu près inaperçue à côté de l'œuvre de Blaze : le souvenir de cette bonne germaniste n'est plus guère conservé aujourd'hui ³ que par sa traduction des lettres de Goethe et de Bettina et par l'éloge qu'en a fait Sainte-Beuve dans les *Lundis*.

*
* *

Presque à la même époque, en 1843, la préface d'un recueil d'adaptations en vers, la plupart assez médiocres — *Fleurs d'Outre-Rhin* ⁴ par Fidèle Delcroix, archiviste du Nord — montre à quel point les idées de M^{me} de Staël régnaient encore sur les esprits. Delcroix met en avant la spontanéité de la Muse allemande qui n'écoute que sa fantaisie, sans nul souci du public, et comme type de poésies jaillies du terroir germanique il cite aussitôt *Lénore* et *Le Féroce chasseur*. Il oppose au caractère plaisant de la chanson française le sentiment grave, parfois religieux, du chant allemand et invoque comme exemple le parallèle de Béranger et de Uhland par Ludwig Børne ⁵ : cette différence profonde de mentalité qui

1. « Les frères Grimm, Arnim et Brentano, Goerres, Wolf, Docen, Hagen et Busching, Vulpius, etc. Plus récemment encore, Erlach et Wackernagel. » (Préface, pp. V et VI).

2. Les poètes qui ont fourni le plus de pièces au recueil sont : Klopstock (10) — Claudius (6) — Hœlty (7) — Bürger (5 dont *Lénore*) — Goethe (15) — Schiller (13 dont *la Cloche*) — Arndt (12) — Th. Körner (16) — Schenckendorf (8) — Uhland (23) — Heine (12) — Tieck (5) — Rückert (5) — Schubert (4) — Jacobi (4) — Fr. L. v. Stolley (5) — J. Kerner (4).

67 autres poètes sont représentés par 1 ou 2 lieds chacun.

3. Ainsi Süpfle la passe sous silence.

4. *Fleurs d'Outre-Rhin, Chants, Ballades et Légendes*, par F. Delcroix, Paris (1843). (Non citées par Süpfle).

5. Ludwig Børne : *Fragments politiques et littéraires* (1842).

transparaît dans la poésie familière influe beaucoup aussi sur le talent des écrivains. « En France, où l'on ne connaît guère que la vie de salon, un auteur, s'il veut être lu, doit en quelque sorte prendre langue, afin de se conformer au goût du jour ; et ce goût, cette mode est le résultat plus ou moins louable d'une impulsion unique ; car, pour nous, le centre de la littérature et des arts n'existe qu'à Paris : en Allemagne, il est partout... En France, permis à vous d'écrire, mais à Paris seulement ; ailleurs, si vous n'êtes pas précisément un sot, il se pourrait bien que placé entre deux hostilités, vous fussiez aux yeux de l'une et de l'autre un homme ridicule. Oh ! combien la manière de voir qui est au-delà du Rhin, se montrant en ceci plus large, nous paraît aussi plus équitable et plus judicieuse ... »¹. Même différence entre notre éducation compassée, qui cherche à nous modeler tous sur un certain type admis par la société, et la « vie libre et aventureuse de l'étudiant allemand, se rendant à l'une ou à l'autre Université, un bâton à la main, le havresac au dos, son havresac où l'on trouvera, outre sa pipe obligée et traditionnelle, un Virgile, un Homère, en compagnie de quelque traité métaphysique de Kant, le célèbre philosophe ! »² Et Delcroix de louer l'influence de ces pérégrinations, au milieu des beautés naturelles et des souvenirs historiques et légendaires, sur la formation intellectuelle du jeune poète : « il dira tout ce qu'il a senti, comme il s'inspirera de tout ce qu'il a vu : voilà pourquoi ses créations poétiques sont en parfait rapport avec le pays qu'il habite »³. Après ces quelques pages que n'aurait pas désavouées Mme de Staël, Delcroix admet pourtant que l'Allemagne subisse une évolution : « transfuge déjà du monde contemplatif, l'Allemagne est en marche vers des idées nouvelles, un mouvement se fait dans les esprits, qui obéissent à cette grande loi de rénovation, à laquelle sont soumis tous les peuples »⁴. Il s'agit certainement du mouvement national et des luttes menées par les démocrates d'outre-Rhin contre les gouvernements réactionnaires. Mais Delcroix ne s'y arrête pas, et dans son recueil il ne fera pas la moindre place au lyrisme politique. Il se contente de signaler, après les frères

1. *Fleurs d'Outre-Rhin*, p. XI.

2. *Ibid.*, p. XII-XIII.

3. *Ibid.*, p. XIII.

4. *Ibid.*, p. XIV.

Grimm, Sébastien Albin, F. Flocon, C. Jordan (jeune) ou Gérard ¹, ce champ si fécond des légendes germaniques, promettant « une part assez belle, une gerbe assez riche » à qui viendra y glaner « avec discernement » ², et termine par un long plaidoyer d'Émile Deschamps, en faveur des traductions poétiques. « Les traducteurs sont, en effet, les voyageurs de l'esprit ; ils rapportent aussi à leur patrie des richesses inconnues » ³. Les *Fleurs d'Outre-Rhin* nous montrent qu'au moment des études de Blaze sur le lied, et malgré Gérard, Flocon ou Heine, la public lettré s'en tient encore aux idées plutôt rudimentaires de l'*Allemagne* sur le lyrisme populaire germanique.

*
* *

Les traductions en vers de Delcroix sont, hélas, au moins aussi médiocres que celles de Michiels ; avec Nicolas Martin, nous aurons au moins affaire à un véritable tempérament de poète.

Martin avait donné à *l'Artiste* et à la *Revue de Paris* une série d'essais et de traductions et les réunit en 1846 sous le titre de « *Poètes contemporains de l'Allemagne* ». L'auteur — aussi bien et mieux peut-être que Michiels ou Blaze — connaissait et aimait l'Allemagne : il était né sur les bords du Rhin et avait pour aïeul le père de l'érudit Karl Simrock, comme il nous le rappelle dans une touchante pièce de vers sur la mort de sa mère :

Elle était née à Bonn où je naquis moi-même,
Dans la même maison où Beethoven venait,
La maison des Simrock, qu'on aimait et qu'on aime,
Et que dans tout pays tout artiste connaît.
La musique à ton front a mis un diadème,
O maison d'où jadis l'art au loin rayonnait ! ⁴

Allemagne et musique s'unirent ainsi pour donner à Martin le goût du lyrisme populaire.

1. *Ibid.*, p. XVII. Note.

Il mentionne aussi les *Sagas*, Collection de légendes des bords du Rhin, parue chez Louis Janet (1836).

2. *Ibid.*, p. III-IV.

3. *Ibid.*, p. XXI.

4. *Julien l'Apostat. Poésies nouvelles : Gazette en vers* : Décembre, La Mort d'une mère. II, p. 24.

Cf. Th. Gautier (*Histoire du Romantisme*, Ed. Charpentier 1895, p. 379) dit de Martin : « ...cet esprit à la fois si allemand et si français, qui éclaire son talent d'un rayon de lune germanique ».

On est frappé, dès les premières pages des *Poètes contemporains de l'Allemagne*¹, par l'importance que l'auteur accorde au problème politique. A l'inverse de Blaze qui considère la poésie de parti comme un genre inférieur, paré des dépouilles du lied, Martin estime que l'amour de la liberté a été le point de départ de la renaissance lyrique outre-Rhin : «... tous ces *poètes contemporains*, même les plus calmes et les plus rêveurs, ont voulu d'abord l'affranchissement du sol national pour obtenir ensuite des réformes et des institutions plus libérales : les Uhland, les Platen, les Grün, les Zedlitz et les Rückert ont pensé sur ce point comme les Henri Heine, les Herwegh, les Freiligrath et les Hoffmann de Fallersleben, qui n'ont différé des premiers que par la violence des réclamations et par l'intronisation d'une poétique purement politique »². L'impartialité de Goethe est une exception d'après laquelle la France a tort de juger la littérature allemande. Le retour au vieux passé germanique et à ses « chants naïfs » date de la guerre de 1813. « Théodore Koerner et Louis Uhland sont l'un le martyr, l'autre le disciple de cette jeune Muse que plusieurs noms devaient bientôt illustrer. Koerner eut à peine le temps d'agir. La mort lui retrancha le loisir du rêve pour en doter Uhland et les autres poètes de la nouvelle pléiade »³. — Mais où sont le *Sturm und Drang* et le Romantisme, avec leur goût pour le lied populaire et moyen-âgeux, avec Herder et le *Wunderhorn* ? — Martin, qui paraissait les avoir oubliés, s'en souvient brusquement. « Cette École (dit-il des patriotes et des Souabes) existait réellement déjà, et elle n'avait jamais été détruite ». Témoins, Goethe et Bürger avec leurs ballades, Tieck avec ses contes. « Mais — pour notre critique — ces travaux ne furent d'abord que le fruit de fantaisies individuelles ; il fallait l'ébranlement d'une nationalité pour tourner vers les souvenirs les sympathies générales »⁴.

D'ailleurs, tout en soutenant, non sans exagération, que l'enthousiasme patriotique a été la cause déterminante presque exclusive d'un retour général au lyrisme vieil-allemand, Martin admet fort bien que les lieds — et non les pires — d'un Wilhelm Müller, ressuscitant « Walther de la Vogelweide, qui lui légua ses bouquets

1. 1846 ; 2^e série, 1860.

(Cf. *Süpfle. Op. cit.*, II Abt. 2, pp. 36, 38-39).

2. *Poètes contemporains de l'Allemagne* : Introd. p. XVII.

3. *Ibid.*, Introd. p. XIX.

4. *Ibid.*, p. XX.

d'aubépine, ses oiseaux et son printemps, » d'un Chamisso, « sensible railleur », ou d'un Justin Kerner « plaintif élégiaque », n'aient rien de commun avec la politique. Il affirmera du reste plus loin l'influence du *Volkslied* retrouvé par les Romantiques — en l'espèce, du *Wunderhorn* — sur « la fraîche École souabe », comme le faisait Henri Blaze. Comme lui, il découvre aussi dans ce groupe de poètes les plus fidèles continuateurs de la tradition populaire et met au premier rang Uhland, « préoccupé de l'idéal chevaleresque au moyen-âge germanique, et de l'idéal de naïveté dans ses fraîches chansons »¹. La description « mélodique » de l'âme cristalline de Uhland, qui changea la lyre aux doux accords contre la harpe aux cordes d'airain pour entraîner le peuple dans la lutte contre l'oppresseur, est à rapprocher du tableau pittoresque symbolisant pour Michiels le lyrisme de Novalis ; cette comparaison nous permettra plus loin de mesurer tout l'abîme qui sépare une imagination visuelle d'une imagination auditive².

Martin illustre cette étude, comme les suivantes, de nombreuses citations. Après avoir défendu Uhland contre l'ingratitude de la « turbulente école des poètes politiques », il termine par une ode enthousiaste où il a bien su exprimer la riche diversité des lieds et ballades du maître souabe³ :

« J'ai repris ton volume, ô maître de la lyre !
 Et tes vers m'ont ravi dans le féerique empire.
 Tout'un monde charmant de rêves et de fleurs,
 Frais Éden émaillé de naïves couleurs,
 S'est réveillé d'abord à ta voix de poète
 Dans la vierge splendeur des premiers jours de fête.
 Le pompeux Moyen-Age avec ses chevaliers,
 Les faucons ravisseurs et les nains familiers,
 Les tendres troubadours aux douceurs énervantes,
 Les trouvères moqueurs aiguisant leurs sirventes,
 A mes yeux éblouis passaient, chantaient en chœur,
 Fantômes évoqués par ton luth enchanteur.
 Puis, la scène changeant, une rumeur lointaine
 Naît, grossit ; les bergers accourent dans la plaine ;
 Aux accords amoureux l'aigre cri du clairon
 Succède ; des fusils brillent au haut des monts ;
 Et dans ces champs fleuris, si paisibles naguère,
 Descendent tout-à-coup le carnage et la guerre... »

1. *Ibid.*, pp. 1-2.

2. V. plus loin : 3^e partie, Ch. I, début.

3. *Ibid.*, p. 31, A. Uhland.

Wilhelm Müller est placé au second rang dans l'école souabe à laquelle Martin le rattache. Son lyrisme s'épanouit après les *Befreiungskriege*. C'est le lied dans toute sa diversité et toute sa fraîcheur. Müller « s'y montre enthousiaste du soleil, de l'ombre, de la neige, des fleurs, de toutes les saisons, le printemps surtout, de toutes les œuvres de Dieu. Il porte en lui l'idéal de chacune d'elles. Ses vers sont animés de cette fraîche haleine que Goethe nomme le souffle des vrais lyriques. Il excelle à encadrer une action ou une pensée en quelques strophes dont la dernière se termine par un trait qu'on n'oublie plus. Ce trait est presque toujours sentimental et naïf. Il ne perce pas par une pointe mordante, il s'insinue par la douceur » ¹.

Tel est le fond, telle est la forme : « son lyrisme est si spontané, si franc, si mélodieux, que la musique s'empresse de noter tous ses vers » ². Cette réflexion de Martin nous rappelle les délicieuses mélodies de Schubert écrites pour les lieds de *la Belle Meunière*, « série de petits poèmes rustiques qui se distinguent autant par la sensibilité du fond que par la vérité gracieuse des détails » ³.

La « muse charmante » de toutes ces chansons, c'est la fantaisie que dédaignent les littératures savantes ; les Elfes enchanteurs accourent à son appel. « Wilhelm Müller est bien l'Ariel du lyrisme moderne d'Allemagne. Son génie repose dans le calice des jasmins et des lys, et pour lui ce calice est un immense empire dont il est roi » ⁴.

Si Müller laisse papillonner son imagination au milieu des fleurs diaprées du lied, Kerner, lui, recueille souvent ses vers « de la bouche d'or de la légende » ⁵. Martin en profite pour nous exposer en termes poétiques ses idées sur la naissance et l'évolution du chant populaire : la légende, dit-il, raconte « aux pâtres errans » et aux paysans les hauts faits ou les amours des chevaliers, « l'apparition vengeresse de l'esprit des ancêtres » dans les châteaux des neveux indignes... « Puis, un jour, survient un poète qui, plein de ces récits, les revêt de rythme et d'harmonie, et *suspend à ses accords l'imagination populaire qui les retient*. Et c'est ainsi que

1. *Ibid.*, p. 40.

2. *Ibid.*, p. 37.

3. *Ibid.*, p. 42.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*, p. 57.

naît la ballade. Les échos la redisent ; les bardes l'entonnent à la table des seigneurs » ¹. Pour Martin, la poésie et la mélodie du lied sont donc inséparables ; sur l'aile de la musique, la légende revient au peuple d'où elle est sortie : « les vieillards et les aveugles la colportent par les grandes routes et les verts sentiers ; les nourrices endorment à cette mélodie les blonds enfants dans leurs berceaux ». Grâce à la magie des sons, l'histoire antique va prendre pour l'auditeur un second sens, symbolique, personnel ². « Si c'est une histoire d'amour, les jeunes filles la modulent en chœur au milieu de leurs rondes dansantes ; parfois même, pendant leur sommeil, un rêve entr'ouvre leurs lèvres qui soupirent le mot le plus doux de ces strophes mélancoliques. — Alors c'est la romance, la plainte harmonieuse des âmes éprises, l'élégie chantée des espérances et des craintes, des joies et des tristesses du cœur » ³.

Après les trois grands Souabes, notre auteur passe en revue quantité d'autres lyriques : Chamisso, si fin et si mélancoliquement humain, Karl Simrock, aux lieds charmants, mais aux ballades pour ainsi dire « archéologiques » qui ne sont guère accessibles aux Français. La légende par elle-même, si curieuse soit-elle, n'est rien ; il faut qu'elle éveille un écho dans notre cœur. « Ce que l'on comprend, ce que l'on recherche avec avidité — remarque très justement Martin — dans les littératures étrangères, c'est cette source commune de sentiments naturels et d'éternelles vérités, où le cœur humain aime toujours à se reconnaître » ⁴. Le critique a fort bien vu ici quelles sont les limites du lyrisme en général et du lied en particulier.

Platen, Rückert, Heine et beaucoup d'autres poètes mineurs sont enfin présentés au lecteur avec d'abondants extraits, mais sans que Nicolas Martin nous apporte quelques nouveaux éclaircissements sur la chanson populaire germanique.

Les très nombreuses citations qui illustrent l'ouvrage de Martin sont pour la plupart traduites en prose. La langue en est parfois un peu plate, — mais est-il possible de l'éviter quand on dessèche en l'enfermant dans notre prose rigide, sans en raviver artificiellement les couleurs, la gracieuse et simple fleurette du lied germa-

1. *Ibid.*, pp. 57-58.

2. Cf. pl. ht. ce que dit Blaze p. 164 et ce que nous avons dit du lied p. 47-48.

3. *Ibid.*, p. 58.

4. *Ibid.*, p. 76.

nique ? Ces versions nouvelles apportaient en tout cas aux Français ignorant l'idiome de Goethe des documents corrects et exacts dont la valeur n'a guère été dépassée.

Les adaptations en vers sont surtout nombreuses dans les premières études, sur Uhland, Müller, Kerner et Chamisso. Il semble que vers la fin de l'ouvrage, Nicolas Martin se soit fatigué du long et minutieux travail de la traduction versifiée. Nous ne pouvons que le regretter, car plusieurs de ses lieds imités de l'allemand sont excellents. Très variés de rythme, ils rappellent en général assez bien le mètre original. Parmi les pièces les mieux venues, nous pouvons citer *le Château au bord de la Mer*, d'après Uhland :

As-tu contemplé le manoir,
Le vieux manoir sur le rivage ?
Rose et doré, plus d'un nuage
Passe au-dessus de son front noir.

Il projette une ombre inquiète
Dans les flots bleus en s'y penchant ;
Vers la fournaise du couchant
Il élève son large faite.

— Oui, j'ai contemplé le manoir,
Le vieux manoir sur le rivage :
La lune sortant d'un nuage
Illuminait son faite noir.

— Les vents de la mer et les ondes
Exhalaient-ils un son perçant ?
Un chant de fête, un joyeux chant
Venait-il des salles profondes ?

— Les vents de la mer et les flots
Dormaient dans un morne silence :
J'entendis dans la salle immense
Un chant de plainte et des sanglots.

— Vis-tu sur les degrés du trône
S'avancer un couple royal ?
Sur le rouge manteau ducal
Vis-tu rayonner la couronne ?

Vis-tu folâtrer autour d'eux,
Vive étoile de la famille,
Une charmante jeune fille
Au doux regard, aux blonds cheveux ?

— Oui, j'ai vu le couple du trône,
 Mais en grand deuil... et la couronne
 Sur aucun front n'étincela,
 Car la vierge n'était plus là » ¹.

Cette ballade de Uhland est peut-être surpassée par *Rêve de printemps*, d'après Wilhelm Müller, « une de ces pièces légères, charmante création de son âme rêveuse, et de sa mélancolie que n'abandonnait jamais la grâce » :

J'ai rêvé des roses fleuries
 Dont mai nuance les coteaux ;
 J'ai rêvé des vertes prairies
 Et du joyeux chœur des oiseaux.

Et lorsqu'à la fuite de l'ombre
 Le coq chanta : « Réveille-toi ! »
 Soudain tout devint froid et sombre ;
 Les corbeaux croassaient du toit.

— Mais qui peignit sur ma fenêtre
 Ces feuilles d'un éclat si clair ?
 (Vous riez du rêveur peut-être
 Qui croit voir des fleurs en hiver ?)

J'ai rêvé d'une vierge belle,
 D'amour échangé contre amour,
 De baisers dont l'œil étincelle,
 D'un plus beau ciel, d'un plus beau jour.

Et quand le coq chanta l'aurore,
 Je m'éveillai sans mon trésor ;
 Depuis, mon pauvre cœur encore
 Pense toujours au rêve d'or.

Je ferme les yeux, car peut-être,
 O mon rêve, tu reviendras.
 — Feuilles, quand luirez-vous vertes à ma fenêtre ?
 Vierge, quant te pourrai-je étreindre dans mes bras ? ²

Malgré certaines faiblesses (en particulier dans l'avant-dernière strophe), malgré certaines omissions (par exemple *Noch schlägt das Herz so warm* que ne rend pas : *O mon rêve, tu reviendras*), Martin a bien su exprimer l'état d'âme de Müller en termes presque

1. *Poètes contemporains de l'Allemagne*. I, pp. 26-27.

2. *Ibid.* *Rêve du Printemps*, pp. 45-46 (W. Müller, *Frühlingstraum*).

toujours simples et familiers¹. Le rythme plus lent et comme lassé des deux derniers vers a aussi été conservé.

Mais, hélas, certaines strophes du *Château au bord de la Mer* nous l'ont déjà révélé, la rime paraît causer de graves embarras au poète-traducteur qui altère souvent l'original par de fâcheuses additions. Les deux premières strophes de *Ständchen*, traduit sous le titre de *l'Enfant mourant*, sont ainsi déparées par des rimes ajoutées au texte :

L'enfant

« O mère ! écoute ces accords ;
Qu'ils sont doux *au cœur*, à *l'oreille* !
Qu'ils sont doux, ô mère ! — Et *tu dors*...
Moi, cette musique m'éveille.

La mère

« J'écoute... écoute... et n'entends rien.
Oh ! dors, mon pauvre enfant malade ;
Dors, *le repos te fera bien* ;
Dors, ce n'est pas la sérénade.

L'enfant

« Non, ce chant qui me réjouit
Ne vient pas d'une voix mortelle ;
C'est un chant d'anges qui m'appelle...
Adieu, ma mère, bonne nuit »².

Plusieurs vers de *la Nonne* sont vraiment défigurés par des « chevilles » d'autant plus difficiles à amener que Martin conserve la strophe de son modèle (5 vers sur 2 rimes)

Une nonne pâle et *sereine*
Dans les jardins du cloître errait ;
La lune l'éclairait à peine.
Au bord de ses longs cils *d'ébène*
Une larme d'amour tremblait.

« Cher fiancé qu'à *ton aurore*
La mort, hélas, vint réclamer,
J'oserai donc t'aimer encore !
Tu deviens l'ange qu'*on implore*,
Et l'ange, on peut oser l'aimer.

1. Deux vers font exception : « Dont mai nuance les coteaux » et : « D'amour échangé contre amour ». *Vierge* pour *Maid* est aussi bien solennel.

2. *Ibid.*, p. 13.

Au pied de la sainte *patronne*
 S'arrêta son pas chancelant.
 Un doux regard de la madone,
 S'y posant *comme une couronne*
 Fit rayonner son beau front blanc...

Les difficultés de la prosodie entraînent Martin à ajouter non seulement des rimes, mais des fioritures parfaitement étrangères au texte ¹. Ces formules poétiques, débris de l'ère classique, se rencontrent — comme toujours — surtout dans les adaptations pour lesquelles le poète a eu la mauvaise idée d'adopter un mètre plus long que celui de l'original. Il commet du reste rarement cette erreur ; son sens de la poésie populaire et son instinct musical l'en préservent.

Dans la *Chanson à boire*, l'alerte refrain

Wird sind nicht mehr am ersten Glas,
 Drum denken wir gern an dies und das,
 Was rauschet und was brauset. ²

qui aurait dû être rendu par deux octosyllabes suivis d'un vers de 4 syllabes, est développé en quatre pesants vers de 11 syllabes :

Nous n'en sommes plus à notre premier verre ;
 Nous n'en sommes plus aux premières chansons ;
 Aussi, vaguement, tour à tour nous pensons
 A maint vague bruit, à maint vague mystère.

Le second vers est une interpolation du traducteur. Et avec quelle lourde gaucherie est imité ce dernier vers si vif, qui résume tous les bruits de la nature, de la forêt et du torrent !

Was rauschet und was brauset !

Par contre, les couplets, plus brefs, reproduisent bien l'allure du texte, malgré quelques développements :

Et nous pensons au sombre bois
 Où les sombres autans rugissent ;
 — Du cor j'entends la claire voix ;
 Des meutes croisent leurs abois ;
 Les coursiers écumants hennissent ;

1. Dans le texte allemand, c'est la statue qui est éclairée, non la religieuse, (*Es stand in lichteim Scheine*). (Uhland. *Werke*, éd. Cotta p. 193).

2. *Ibid.*, p. 67.

Le cerf s'élance dans les flots,
L'eau pure se trouble et frissonne ;
L'arquebuse du chasseur tonne
Et le bois se remplit d'échos.

L'impression d'allégresse et de vivacité est bien celle que produit sur nous la strophe allemande :

So denken wir an den wilden Wald,
Darin die Stürme sausen,
Wir hören, wie das Jagdhorn schallt,
Die Ross'und Hunde brausen,
Und wie der Hirsch durchs Wasser setzt,
Die Fluten rauschen und wallen,
Und wie der Jäger ruft und hetzt,
Die Schüsse schmetternd fallen.¹

Le rythme, les rimes et même l'harmonie imitative de la chasse bruyante sont transposés avec adresse en français.

Pour traduire la célèbre ballade, *die Mähderin*², Martin devait être à l'aise : l'alexandrin correspondait assez bien aux pentamètres allemands, et la rime ne revenait ainsi pas trop souvent. Notre traducteur a pourtant introduit dans son œuvre des vers entiers de son crû :

« Bonjour, Marie, aux champs la première toujours !
Tu me rappelles Ruth, la moissonneuse antique ;
Si tu fauches le pré, de cette heure en trois jours,
Je te veux pour époux donner mon fils unique. »

— Rien du second vers dans l'original !

Dans la troisième strophe, le repos de midi des faucheurs, décrit avec tant de naturel :

Sie suchen zur Labe den Quell und zum Schlummer den Schatten
se mue en froide abstraction :

La soif cherche la source, et le sommeil l'ombrage.

Deux strophes plus loin surgit cette métaphore toute littéraire — bien déplacée dans cette naïve histoire :

1. *Ibid.*

2. *Ibid.*, p. 236.

Et voici la rosée, et l'étoile reluit ;
 L'herbe fume ; on entend le rossignol qui chante,
Marie est insensible au barde de la nuit ;
 (Schon sinket der Tau, schon erglänzen der Mond und die Sterne,
 Es duften die Mahden, die Nachtigall schlägt aus der Ferne ;
 Marie verlangt nicht zu rasten, verlangt nicht zu lauschen...)

Néfaste influence du mètre épique ! Quand Martin l'emploie il succombe à la tentation de revenir au style classique ¹. Y a-t-il une seule métaphore déplacée dans *les Deux tombeaux*, où revit « le moyen-âge pieux, sombre et fidèle » ?

Sous le dôme du vieux beffroi
 Deux vieux tombeaux dressent leur faite.
 Dans l'un dort Ottmar, le vieux roi,
 Dans l'autre dort son vieux poète...

et où Justinus Kerner chante l'immortalité de la poésie et l'oppose au néant de la puissance :

Cris de guerre et glas de beffroi
 Vainement éclatent sans trêve :
 Toujours, dans la main du vieux roi,
 Immobile dort le vieux glaive.

Qu'un parfum monte des vallons,
 Qu'au ciel prélude une alouette,
 Soudain s'éveillent les chansons
 Sur la lyre du vieux poète. ²

Et cette chanson du *Forgeron*, est-elle assez gracieuse et allègre !

Droit près de l'enclume,
 Il mouille, il allume
 Le charbon qui fume
 Au vent du soufflet.

Il pense à sa belle...
 L'ardente étincelle
 Bientôt lui rappelle
 Que le fer est prêt.

1. Cf. p. ex. les sonnets de Kerner pp. 60-61 ou *Les Espéresseurs insensés*, d'après Simrock. — Excellente traduction pourtant, énergique et simple, du premier *Sonnet cuirassé* de Rückert pp. 153-154.

Ibid., p. 58.

2. Martin. *Op. cit.*, pp. 58-59, cf. aussi *Le Son le plus lugubre* (Kerner) p. 59 ou *Chant et Baiser* (Simrock) p. 80 etc.

Son œil noir scintille,
Car le métal brille
Rougit et pétille
Hors du feu qui luit.

Son lourd marteau broie
La barre qui ploie ;
L'étincelle ondoie
Rouge autour de lui.¹

« Voici comment Uhland a développé le thème du forgeron... » ; c'est en ces termes que Martin nous a présenté ce lied — on serait donc en droit de supposer qu'il est de Uhland. Il n'en est rien — ou presque. *Der Schmied* décrit également un forgeron à l'œuvre, mais vu par sa bien-aimée (*Ich hör'meinen Schatz... Da sitzt meine Liebe*) et décrit avec moins de détails. Et pourtant, la cadence des vers (5 pieds en français correspondant à 2 temps forts en allemand), la disposition des rimes (français : aaab, cccb — allemand : abbcca, avec prédominance des rimes féminines) présentent de grandes analogies : Martin a dû chercher auprès de Uhland une inspiration en quelque sorte musicale et s'efforcer de reproduire le ton et la cadence du lied sans s'astreindre à en suivre pas à pas les images. A-t-il réussi dans sa tentative ? Nous le croyons ; son succès est une preuve nouvelle de son instinct poétique.

Ainsi Nicolas Martin, malgré quelques lambeaux de souvenirs classiques et en dépit de la gêne que lui imposait un vocabulaire trop restreint, nous fait déjà, par son tempérament germanique et son sentiment profond du lied, pressentir parfois les remarquables adaptations d'Édouard Schuré. Son mérite a été, non d'approfondir la théorie du lied, déjà établie avec tant de sagacité par l'auteur d'*Écrivains et Poètes de l'Allemagne*, mais de compléter la documentation fournie par Sébastien Albin, Michiels ou Henri Blaze. Chargé, à la suite de ce premier travail, par le ministre de l'Instruction Publique, M. de Salvandy, d'une mission outre-Rhin pour rechercher les vieux cycles épiques, Martin publia son rapport dans un nouveau recueil². Cet ouvrage, en dehors de nombreuses traductions — en prose pour la plupart — n'apporta guère de renseignements nouveaux sur le lyrisme populaire. Nous retiendrons seulement une classification parfois arbitraire d'auteurs

1. *Ibid.*, pp. 17-18 (Uhland, p. 31).

2. *Poètes contemporains en Allemagne*, par N. Martin, Nouvelle série (Paris 1860).

de *Kunstlieder*, divisés en trois écoles : Souabes, Autrichiens, Poètes du Nord, et une répartition des *Volkslieder*, bien moins détaillée que celle de Blaze, en chants d'étudiants — de chasseurs — de soldats. De fines remarques illustrent cette étude, par exemple sur la valeur du *Volkslied* pour lutter contre les progrès néfastes de la spécialisation et de l'industrialisme (p. 16) ; sur le chasseur, qualifié de Vert Galant parce que, habillé de vert, il chasse souvent dans les lieds autre chose que le gibier ; sur les pauvres soldats du peuple dont les lieds sont bien plus souvent plaintifs que patriotiques. Notons enfin dans ce livre un chapitre consacré aux poètes familiers de l'Alsace.

N. Martin a senti le lied grâce à son instinct musical et à sa fréquentation des bords du Rhin. « Il mêle, a dit Sainte-Beuve, à son inspiration française une veine de poésie allemande ; il a un sentiment domestique et naturel qui lui est familier » ¹. Maintes poésies originales de Martin rappellent Uhland ou Heine, tels ses *Chants de métiers* ou ses « *lieds* » ². Il a même chanté la ballade germanique dans *Louise* — mais l'a fait en alexandrins :

« Aimes-tu la ballade aux naïves paroles
Cachant un sens profond sous de rians symboles ?
La ballade conteuse aime surtout le Nord ;
Elle peuple le Rhin de l'un à l'autre bord.

.....

Veux-tu savoir comment la Nixe des roseaux
Trompant un chevalier, l'engloutit sous les eaux ?
Comment pour Hildegonde, en revenant d'Espagne,
Roland se fit ermite ? Et comment Charlemagne,
Plus sombre après l'exil d'Eginhard et d'Emma,
Chassant dans la forêt un jour les retrouva ?
Ou bien préfères-tu quelque chanson saxonne
Pareille au bruit du cor qui dans les bois résonne ? » ³

1. Sainte-Beuve : *Lundis* V p. 387.

2. Rappellent Uhland et les Souabes, dans ses *Poésies complètes* : *L'Hôtesse* (p. 37). *Les Chants de Métiers* (le Lin p. 165 ; les Mineurs, p. 167 ; le Laboureur, p. 168 ; les Vendanges, p. 169 ; les Forgerons, p. 172 ; *Mort inhospitalière*, p. 37 ; *Le poète chasseur*, p. 38, etc.)

Rappellent Heine : *Rosée nocturne* (p. 32) ; *En voiture* (p. 34) ; *Glacé* (p. 35) ; *Serpent sous les fleurs* (p. 28) ; *Notes perdues* (p. 30) etc. dans les *Poésies complètes*, et, dans les *Poésies nouvelles* : *Lieds* (XIII et XV), *Vanité des Chants* (p. 136) etc.

3. *Poésies complètes* : *Louise* : Les Ballades, p. 109. — C'est pour sa Louise, ajoute-t-il, qu'il veut traduire des ballades allemandes :

« La Nonne est du poète Uhland...

J'emprunte à Chamisso le *Nocturne Voyage*...

L'auteur des *Deux Tombeaux* est Kerner... »

— Oui, Martin a bien senti la musique des mots : il passe dans ces deux derniers vers comme l'écho d'une chasse lointaine dans la sombre forêt germanique.

Les poésies originales de notre auteur sont du reste en général supérieures à ses adaptations : quand il traduisait, le poète s'est trouvé gêné, non par les préjugés classiques d'un Émile Deschamps ou par le goût du pittoresque d'un Michiels, mais, semble-t-il, par un souffle court et un vocabulaire trop restreint ; la rime, avec laquelle il n'ose prendre de libertés, l'a visiblement gêné, et souvent l'expression a fait défaut à son sentiment sincère et profond de la poésie allemande.

III — APRÈS LE ROMANTISME.

CHAPITRE PREMIER.

DU TRIOMPHE DU ROMANTISME A L'HISTOIRE DU LIED. LE LIED DE HEINE.

Naissance des études germaniques et déclin de la traduction en vers (1830-1848).

Diminution de l'intérêt pour le lied. Raisons de cette indifférence : évolution du Romantisme vers *l'art pour l'art* et l'impassibilité.

Henri Heine : les articles de Gérard. Les contradictions romantiques reflétées par le lied de Heine. Artiste délicat et hypersensible, Heine séduit Gautier et Banville, Baudelaire et les Parnassiens par des traits étrangers au chant populaire : sa vogue ne profite guère au lied en général.

Certains littérateurs se rapprochent du peuple vers 1848 : Lamartine et Pierre Dupont ; George Sand lance la mode du roman rustique. Réaction contre *l'art pour l'art* : intérêt pour les chansons provinciales. Circulaire officielle rédigée par J.-J. Ampère (1853). Réponse de Champfleury : pour les réalistes, le chant populaire doit être, non une curiosité, mais un modèle. — Exploration du folklore provincial après 1855. Renaissance du lyrisme provençal : *Miréio* de Mistral.

Quand les premiers essais de Nicolas Martin parurent en volume, peu de temps après la seconde édition — la plus connue et la plus répandue — du livre de Michiels, la période héroïque des études allemandes était passée. Depuis la *Préface* d'Émile Deschamps et le triomphe du Romantisme, l'utilité de connaître les littératures du Nord n'était plus contestée. L'adaptation des poésies germaniques avait cessé d'être le monopole de fantaisistes souvent peu familiers avec la langue de Goethe. Déjà, les principaux dramaturges allemands — non seulement Schiller et Goethe, mais Zacharias Werner, Müllner ou Grillparzer —, les conteurs comme Jean-Paul ou Hoffmann, avaient été traduits. L'éclectisme d'un Victor Cousin, qui, bien avant la génération des Quinet et des Saint-Marc-Girardin, était allé deux fois en Allemagne et y avait étudié le Kantisme et l'Hégélianisme sur place, permettait aux systèmes d'outre-Rhin de se répandre. Maints philosophes français s'engageaient dans la voie ouverte depuis une dizaine d'années par Barchou de Penhoën. Les

essayistes qui s'étaient groupés en Alsace autour de la *Nouvelle Revue germanique* (1829-36)¹ et à Paris autour de la *Revue des Deux Mondes*² et de la *Revue de Paris*³, comme ils l'avaient été jadis autour du *Globe*, avaient fait leurs preuves, témoins les quelques ouvrages que nous venons d'étudier. Ils s'étaient montrés capables de fournir aux esprits curieux des renseignements de première main sur les nouvelles productions littéraires ou de compléter leur documentation sur les grands classiques. Enfin, en 1838, le ministre

1. *Nouvelle Revue Germanique, Recueil Littéraire et Scientifique publié par une Société d'hommes de lettres français et étrangers.* (P. Levraut, Strasbourg et Bruxelles). Dans un très intéressant manifeste de 1833, il est dit que cette Revue a « placé sur les bords du Rhin, à Strasbourg, la glace fidèle où l'Allemagne entière vient se réfléchir ». Elle n'a pas hésité à braver le préjugé invétéré ou plutôt à mépriser « l'anathème fulminé contre la presse provinciale ». Elle lutte en même temps contre un autre préjugé, celui de l'infériorité de l'étranger : « mais la génération nouvelle répudie ces préjugés ; son berceau même en était déjà dégagé. Elle ne juge que ce qu'elle lit, et il n'est rien qu'elle ne lise, parce que l'étude l'a faite citoyenne de l'univers. Elle accuse les idées étroites de ses devanciers de la République et de l'Empire, qui ne foulaient le sol allemand soumis à leur conquête, que pour dédaigner ce qu'aujourd'hui nous admirons. Le siècle d'Auguste leur était apparu sur les bancs de l'école, et dans le monde les souvenirs de celui de Louis XIV ; avec leurs connaissances superficielles, ils mesuraient tout à la taille de leur rudiment, ou selon les préjugés de leur coterie. Ils les apportèrent en Allemagne : autour d'eux il n'y avait pas moins que le siècle d'Auguste, il y avait plus, peut-être, que celui de Louis XIV, mais ils se renfermaient dans leur superbe ignorance, et leurs règles compassées devaient rester la mesure du mérite. En vain ils ont respiré l'air que respirait Schiller ; en vain les heures qui marquaient la vie de Goethe ont sonné pour eux ; en vain encore ses années étaient leurs années, leur aveugle insouciance les empêcha d'être les contemporains de ceux avec lesquels ils vivaient. L'immortalité est arrivée pour ces grands hommes, et leurs détracteurs sont rentrés dans le néant, sans qu'ils aient connu ce que la présence du génie renferme d'ineffables jouissances. La jeunesse française aujourd'hui, dans les scientifiques pèlerinages qu'elle dirige vers l'Allemagne, va s'agenouiller avec respect sur les tombes des écrivains à côté desquels ils passaient avec indifférence ». (P. II)

Justice pour la province et pour l'étranger, — nous retrouvons plus d'une fois ces deux revendications associées chez les amis de la littérature allemande et de l'art populaire, par exemple chez Gérard ou chez Schuré. Il est curieux de constater que la lutte engagée sur ces deux terrains contre l'hégémonie de Paris est menée dans les deux cas au nom des mêmes principes (rapprocher la poésie du peuple) et avec les mêmes arguments (pour le sentiment, contre la mode, l'« esprit » et les règles étroites). — La N. R. G., sans s'occuper particulièrement du *Volklied*, publia des études sur Bürger (a) et Uhland (b) et de nombreuses traductions en vers de X. Marmier, principal fondateur de cette publication.

(a) par G. 1831. VIII. p. 193 sqq.

(b) par Marmier 1834, 2^e série, I. p. 3 sqq.

2. *Revue des Deux Mondes*, fondée en 1829 par Ségur-Dupeyron et Mauroy et reprise en 1831 par Buloz. Cf. M.-L. Pailleron : *François Buloz et les débuts de la Revue* (Centenaire de 1929). R. D. M. 4^e trim. 1929, p. 897 sqq.

3. Il s'agit du périodique fondé en 1829 par le Dr Véron.

du roi Louis-Philippe, M. de Salvandy, ménageait une place, modeste encore mais réelle, à la langue allemande, à côté du grec et du latin, dans les collèges royaux et communaux. Dès l'année suivante, les langues vivantes étaient comprises dans les grands concours. A dater de 1845, elles faisaient l'objet d'une interrogation à tous les examens des Facultés des Lettres ¹ : la connaissance et l'enseignement de l'allemand allaient bientôt cesser d'être réservés à des Alsaciens, à des Suisses et à des réfugiés politiques, ainsi qu'à quelques rares Français favorisés par des circonstances exceptionnelles. Ainsi s'ouvrait l'ère des recherches scientifiques et des travaux méthodiques. Mais c'est seulement entre 1860 et 1870, en partie sous l'influence de l'excellente *Revue germanique* ², où Dollfus et Nefftzer continuaient l'œuvre de compréhension mutuelle inaugurée par M^{me} de Staël, et après les mesures réparatrices de Duruy ³, que les études germaniques devaient se développer et, sauf la brève coupure de la guerre franco-allemande, se poursuivre jusqu'à nos jours ⁴ ...

1. Dès 1796 le Conseil des Cinq-Cents avait bien décidé l'introduction des langues vivantes dans les programmes, mais cet acte resta purement platonique, et ni l'Empire ni la Restauration ne firent rien pour répandre la connaissance de l'étranger. C'est seulement sous le gouvernement de Juillet que, par arrêté du 21 Août 1838, Salvandy décida que l'enseignement d'une L. V. serait obligatoire dans tous les collèges du Royaume et que la langue allemande et la langue anglaise seraient préférées aux autres. Les cours devaient commencer en 5^e et se prolonger jusqu'en Rhétorique. L'enseignement serait gradué de manière à suivre les progrès de l'enseignement classique. Le professeur, pour la Rhétorique, devait être licencié et désigné à part. Tout professeur de L. V. devait être autrement bachelier, diplômé d'Oxford ou Cambridge ou d'une Université allemande (arrêté du 5 janvier 1838).

Cf. *Les Archives de l'Enseignement des L. V.* (1796-1896). *Rev. de l'Enseig. des L. V.* : 1895-96, p. 488 sqq.

2. Fondée en 1858. *Revue Germanique*, publiée par MM. Ch. Dollfus et A. Nefftzer avec le concours de personnalités connues (chez A. Franck). Il suffit de parcourir la liste de ses collaborateurs où se retrouvent des noms si éminents et de lire le magistral et généreux manifeste de la Revue, *De l'Esprit français et de l'Esprit allemand* (a), par les deux directeurs, pour voir à quel point les idées de M^{me} de Staël s'étaient développées et triomphaient au milieu du siècle.

(a) réimprimé en tête des *Études sur l'Allemagne*, par Ch. Dollfus (Paris, librairie internationale 1864), sous ce titre général : *De l'Esprit français et de l'Esprit allemand*.

Sur les difficultés que rencontrèrent les fondateurs et l'hostilité des ultramontains et d'une partie de l'Université à l'égard de leur publication, Cf. G. Pariset : *La Revue Germanique de Dollfus et de Nefftzer d'après la correspondance des deux directeurs* (communiquée par M. Dollfus et M^{me} Heine-Nefftzer), *Revue germanique* 1905 p. 626 sqq. et René Martin : *La Fondation et les débuts de la Revue germanique*, etc. (*Rev. germ.* 1931).

3. L'Agrégation des Langues vivantes fut organisée en 1864. Fondée en 1848, elle avait été supprimée en 1852.

4. Parmi les premières thèses sur l'Allemagne nous pouvons citer Henri Schmidt :

Mais pendant la seconde moitié du règne de Louis-Philippe — et ce phénomène curieux semblerait à première vue confirmer la théorie que la connaissance intellectuelle est plutôt nuisible au sentiment artistique — la nuée des traducteurs-poètes, si dense entre 1830 et 1840, paraît s'éclaircir et se disperser rapidement à l'aube des études sérieuses. Les critiques, comme Blaze ou Nicolas Martin, qui joignent à des dons poétiques une solide connaissance de l'Allemagne, sont des exceptions : les adaptations versifiées des poésies germaniques deviennent de plus en plus rares. A l'inverse de la Révolution de Juillet, celle de 1848 va coïncider avec une diminution extrêmement nette de l'intérêt porté par nos poètes au lyrisme d'outre-Rhin.

*
* *

L'explication de ce fléchissement extraordinaire — unique au XIX^e siècle, si l'on excepte naturellement l'Année Terrible — doit être cherchée, pensons-nous, non seulement dans les circonstances extérieures et le désarroi des esprits ¹, mais dans l'évolution de notre idéal poétique, qui se détache de ce lyrisme sentimental et familier par lequel l'Allemagne nous avait charmés.

Afin de jeter quelque clarté sur la situation de notre littérature, si confuse aux environs de 1850, on nous permettra de remonter un instant à ses origines, quelque trente ans auparavant. S'il nous fallait caractériser d'un mot la base psychologique du mouvement si complexe du Romantisme, nous dirions qu'il est né du besoin d'exprimer la *vie* avec *sincérité* ² — d'où la nécessité, pour le

Essai sur Herder (Strasbourg 1855) ; F. Blanchet : *Du Théâtre de Schiller* (Paris 1855) ; C. Dietz : *Essai sur Klopstock* (Strasbourg 1859) ; Crouslé : *Lessing et le Goût français en Allemagne* (Paris 1864) ; Bossert : *Tristan et Iseult* (Paris 1865) ; L.-E. Hallberg : *Wieland* (Paris 1869).

1. Cf. Sainte-Beuve, sur le trouble jeté dans la poésie par les Révolutions et les coups d'État. (*De la Poésie et des Poètes en 1852* : *Lundis*, V. p. 380).

Cf. aussi P. Trahard (*Une Revue oubliée : la Revue poétique du XIX^e siècle (1835)* ; 1925). 1835, c'est « le moment indécis où le romantisme décline et où aucune école ne le remplace » (p. 11). « Après la merveilleuse éclosion romantique, la poésie française semble tomber en langueur. Bientôt le silence règnera parmi les poètes et, de 1843 à 1853, il persistera » (p. 113). L'exotisme seul permet à la poésie française de se survivre à elle-même, mais il n'est plus qu'une « heureuse fantaisie » chez Gautier ou Baudelaire. Le cœur n'y est plus.

2. Cf. entre autres : *la Muse française*, I. (Préface).

Sainte-Beuve : *Lundis* : « *Poésies complètes de Théodore de Banville* » : T. XIV. p. 69 sqq.

poète, de se dégager de toutes les entraves conventionnelles, prosodiques ou verbales, de l'ère classique. Mais le terme de « vie » est bien vaste et bien vague : aussitôt interviennent pour l'interpréter de manières toutes différentes les deux tendances divergentes de l'esprit humain — l'idéalisme et le réalisme. Certains poètes vont se replier sur eux-mêmes, épier leur vie intérieure sentimentale, et souvent leurs aspirations les plus imprécises. Dans leurs efforts pour les exprimer, ils les projettent, tel un voile d'argent ou de grisaille, sur le monde matériel ou les extérioriseront même en des rêves fantastiques. D'autres, pour oublier ou guérir leur mal, se lanceront au contraire dans le tourbillon de la vie universelle. Rien de ce qui est humain ne devra leur rester étranger. Leurs âmes inquiètes seront attirées surtout par les époques d'incertitudes ou de luttes — le Moyen-âge, la Renaissance —, ou par les civilisations lointaines, l'Orient, les pays nordiques. La révélation de la poésie d'André Chénier viendra même donner à ces poètes objectifs une nostalgie nouvelle¹ — celle du monde antique, d'une Grèce toute différente de l'Hellade conventionnelle des classiques, renouvelée par l'archéologie, rendue actuelle en quelque sorte par les récits des voyageurs ou par ses luttes héroïques contre l'Islam. Mais ces deux genres d'inspiration² font appel à des moyens d'expression différents. Subjectif, le lyrisme recherche de préférence la netteté et la variété des rythmes, la cadence et la musique des mots pour nous suggérer ses sentiments. Réaliste,

Sauvageot, dans l'*Histoire de la littérature française* de Petit de Julleville, T. VII., p. 151 sqq. (Sur les tendances *objective* et *subjective*).

Stuart Mill exprime, en somme, la même opinion que nous quand il constate qu'au milieu de la « masse de débris » auxquels le romantisme a donné naissance, «... un résultat inestimable semble lui avoir survécu : c'est que la *vie*, que les passions humaines, peuvent maintenant être représentées en France avec autant de liberté qu'on peut en apporter à les étudier... » (*Dissertations and Discussions*, 3^e éd. Longmans 1875, I. p. 234). — Excellente formule romantique que celle de Balzac : « La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais d'en figurer le mouvement et la vie ». (Cité par Baldensperger : *Orientations étrangères chez Honoré de Balzac* (1927) p. XV).

Brunetière (*Évolution de la poésie lyrique* etc.) voit dans l'introduction de l'*individualisme* littéraire du Nord (Gemüth) par M^{me} de Staël, l'origine du romantisme. Pour nous, le sentiment individuel vient *après* cette sympathie pour la vie universelle, si nette dans le lied et en particulier dans Goethe. C'est une manifestation secondaire de cet état d'âme quasi-religieux.

1. Cf. Th. Gautier. Dans son *Histoire du Romantisme : Les progrès de la poésie française* etc. p. 295 sqq.

2. Leur opposition apparaît déjà nettement dans les tendances divergentes du *Globe* et de la *Muse française* (Cf. *Préfaces* de ces deux revues).

il s'attache plutôt, pour évoquer l'image, au terme pittoresque et plastique, à la rime riche ; il *ronsardise*, comme le conseillait déjà Émile Deschamps. Or, le triomphe du Romantisme coïncide avec l'atrophie progressive de son rameau subjectif et le développement de sa branche objective ¹. Autour du Maître, Victor Hugo, s'assemblent les adeptes de la poésie pittoresque, haute en couleur. A la veille de 1848, le « regain de 1830 » comprend tous les ciseleurs de vers rares, les milieux de *l'Artiste* et de la *Revue de Paris* ², l'« impeccable » Théophile Gautier, Théodore de Banville, en attendant Baudelaire, Leconte de Lisle, ceux qui allaient être à leur tour vénérés comme des maîtres par Catulle Mendès et le premier Parnasse.

A ce stade de son évolution, l'école romantique se limitait à un cercle très restreint de poètes parisiens, aristocratie littéraire étroitement apparentée au dandysme : elle s'était, certes, toujours fort peu préoccupée du vulgaire ³, mais jamais l'art de ses plus distingués représentants n'avait été plus étranger à la vie des masses. Le *Volkslied* authentique ou fidèlement imité, avec son atmosphère nébuleuse et sa forme négligée, ne pouvait, on le conçoit, l'intéresser ⁴. Pourtant les Épigones du Romantisme restèrent en contact avec le lied, mais avec une espèce très particulière de *Kunstlied*, la plus raffinée, venue s'acclimater à Paris et vivre au milieu d'eux, — nous voulons parler de celle que Heine avait adaptée à son génie ⁵.

*
* *

Henri Heine, arrivé dans la capitale quelques mois après la Révolution de Juillet, comme correspondant de la *Gazette d'Augsbourg*, était tombé en plein triomphe du Romantisme, au moment où l'activité littéraire de la nouvelle école atteignait son apogée.

1. Cf. Théophile Gautier (*Op. cit.* p. 18.) sur le caractère exceptionnel de Gérard au sein du petit Cénacle, composé d'artistes « objectifs » et visuels. V. pl. ht. p. 159.

2. Cf. Sainte-Beuve : *Lundis*. T. V. p. 387.

3. Sur la rareté des chansons considérées comme le produit d'un art « frivole et badin » et sur les exceptions que constituent les œuvres de Dupont et de Nadaud, cf. Th. Gautier. *Les Progrès de la Poésie française*. *Op. cit.* p. 356.

4. Si certains poètes, tels Gautier ou Banville, manifestent parfois de l'intérêt pour certains motifs du lied germanique — comme aussi des autres *folk-lore* — ce sont « des curiosités de voyageur et d'archéologue » (Cf. P. Trahard. *Op. cit.*, pp. 111-112). Leur cœur battra, au contraire, à l'unisson de celui de Heine.

Cf. Rossel. *Histoire des relations littéraires etc.*, pp. 208-209.

5. Cf. L.-P. Betz : *Heine in Frankreich*, (Zurich 1895). V. Abschn. V. Kap.

Malgré sa difficile situation d'Allemand désireux d'être naturalisé Parisien sans cesser d'être germanique, malgré son farouche individualisme ennemi de tous les cénacles, Heine avait pu se faire connaître, dès les premières années de son séjour, par des articles dans certaines revues en vogue ¹. On sait qu'avec sa dissertation *De l'Allemagne* il avait même eu l'ambition de compléter et surtout de contredire les affirmations de M^{me} de Staël. Pleine de verve ironique, bourrée d'allusions piquantes, mais privée de renseignements sérieux, ordonnés et précis, cette œuvre d'un spirituel journaliste ne pouvait qu'amuser les lecteurs de la *Revue des Deux Mondes*, et augmenter plutôt la confusion de leurs idées touchant la poésie allemande. Tandis que « l'exilé » entrait en relations personnelles avec nos écrivains romantiques ², plusieurs d'entre eux, dans des notices placées en tête de ses articles, puis dans des études consacrées à la littérature germanique ou à Heine lui-même, le présentaient au grand public ³. Mais les non-initiés ne conservaient en somme de toutes ces publications que l'image d'un fougueux « Jeune Allemand » : celui-ci pouvait être conteur et poète à ses heures, il ne s'en préoccupait pas moins avant tout des luttes politiques et sociales qu'il assaisonnait de polémiques littéraires ⁴. Les articles de Gérard ⁵, accompagnés de ses excellentes traductions, eurent l'immense mérite de dissiper en 1848 la légende d'un Heine uniquement révolutionnaire et de faire connaître, en dehors du cercle des spécialistes, avec le délicat lyrisme de l'*Intermezzo*, un genre de lied poli, épuré, à la fois plastique et mélodieux, bien plus proche de la manière de nos aristocratiques poètes.

1. *Rev. Deux Mondes* 1832 : 15 juin, 1^{er} Sept. 15 Déc. — 1834 : 1^{er} Mars, 15 Nov. 15 Déc. — 1836 : 15 Avril, 1^{er} Mai.

Europe littéraire : dans 8 Numéros de 1833. — *Rev. de Paris* : Mars 1835. Il s'agit toujours d'œuvres en prose.

2. Cf. L.-P. Betz, *Op. cit.*, III. Kap., p. 27 sqq. (*Heines Stellung zur französischen Romantik u. zu einigen ihrer Hauptvertreten*).

3. *Avant-propos* de Loève-Weimars, traducteur de la 1^{re} partie des *Reisebilder*. (*Revue Deux Mondes* 1832) et de Renduel, éditeur de *De la France* (1833).

Cf. L.-P. Betz, *Op. cit.* II. Ch. II, *Einleitungen zu Heines Werken in französischer Sprache*

4. Dans son curieux recueil de 1833, *Le Népenhès*, Loève-Weimars, donnant trois morceaux en prose imités de Heine (*Le Blocksberg*, *Le Tambour Legrand* et *Les Bains de Lucques*), présentait l'auteur comme un des chefs de l'école « du désespoir de cause », imbu d'un esprit de « démolition ». Pas un mot des lieds !

5. *Revue des Deux Mondes* XXIII, 15 Juillet et 1^{er} Septembre 1848. — Heine, dit M. Reynaud (*L'influence allemande en France* etc. p. 199) n'a guère été apprécié en France avant 1848.

Gérard de Nerval déclarait de prime abord que Heine devait ses succès et son influence à ses ballades et à ses poésies lyriques, non à sa qualité de chef de la Jeune-Allemagne, et l'élevait d'emblée au rang de Byron. S'efforçant ensuite de détruire les préventions du public contre un Heine méphistophélique, esprit « qui toujours nie », il soutient que le poète allemand diffère au contraire essentiellement des autres ironistes. « Avec la haine, il possède l'amour, un amour aussi brûlant que la haine est féroce ». D'ailleurs, « c'est l'homme des contraires et cela sans effort, sans parti pris, par le fait d'une nature panthéiste qui éprouve toutes les émotions et perçoit toutes les images » ¹.

Le lyrisme de Heine bénéficie de ces contrastes : à la mélodie et à la profondeur du lied, il associe la plastique et la fougue des chants du Midi : Heine possède « le sentiment le plus profond de la poésie du Nord, quoique méridional de tempérament, comme lord Byron, qui, né dans la brumeuse Angleterre, n'en est pas moins un fils du soleil ». D'où sa double mission : débarrasser lieds et ballades de tout leur attirail « troubadour », de leur sentimentalité de pacotille et renverser « l'école de fausse sensiblerie des poètes souabes, école parasite, mauvaise queue de Goethe, véritable poésie d'album » ² ; introduire dans ce genre de lyrisme familial, à la place de la fausse religiosité, le paganisme grec, le culte de la belle forme. L'art de Heine est « sensible, idéal, plastique... tout spirituel » ; il a, de Wieland la sensualité, de Schiller le sentiment, de Goethe la spiritualité panthéistique ³. Dans *l'Intermezzo*, le poète sait si bien rendre toutes les nuances de nos passions que nous en ressentons une « espèce d'effroi » ⁴. Et pourtant, il ne tombe pas dans l'abstrait, ne se perd pas dans les nuages. Grâce à sa « plastique intellectuelle », « un doux clair de lune éclaire toujours un côté des figures » ⁵. Il « a toujours la nature présente » ; une épithète, une image formant tableau rappellent toujours l'éternel décor du drame humain et nous ouvrent des horizons : « Le sujet devient immense » ⁶. Le poète atteint cette force d'évocation par l'adaptation parfaite de la forme à l'idée : les mots « ne désignent plus les objets, ils les

1. Gérard, *Op. cit.* p. 225.

2. *Ibid.*, p. 914.

3. *Ibid.*, p. 226.

4. *Ibid.*, p. 910.

5. *Ibid.*, p. 917.

6. *Ibid.*, p. 930. V. pl. ht. Introd. Ch. III.

évoquent »¹. La langue septentrionale a perdu toute sa rudesse, « ... dans le vieux chêne teutonique, où l'on n'avait pu si longtemps qu'ébaucher à coups de serpe l'idole informe d'Irmensul, il a sculpté la statue harmonieuse d'Apollon... »². La musique du lied est, dans l'*Intermezzo*, si bien adaptée aux sentiments que « les battements de votre cœur sont rythmés par ces strophes, par ces vers, de 8 syllabes pour la plupart... »³. Et de quelles délicieuses traductions en prose, plus souples et plus mélodieuses que des vers, Gérard illustrait l'analyse si délicate de ce nouveau Kunstlied !

« O les doux yeux de mon épousee, les yeux couleur de violettes, c'est par eux que je meurs ! ... »

Jamais lied n'avait peut-être revêtu dans notre langue une forme aussi simple et aussi touchante, dépouillée de tous les artifices de la prosodie !

Avec ces deux articles de la *Revue des Deux Mondes*, Gérard donnait aux Français un portrait du poète de l'*Intermezzo*, du *Buch der Lieder* et de la *Nordsee*, bien supérieur aux esquisses incomplètes de Blaze ou de Michiels⁴. Nos Romantiques sentirent qu'il y avait là un nouveau lyrisme, fait d'impressions vivantes, passionnées et heurtées, parfois maladives, mais sincères, — « pleurs et rires ne s'imitent pas ainsi »⁵. Combien en reçurent un choc inoubliable et citeront plus tard l'*Intermezzo* comme une des révélations de leur vie poétique !

Il peut paraître banal de reparler des contrastes qui nous frappent dans le caractère et l'existence de Heine, ce Rhénan heureux de vivre ou affligé jusqu'à la mort, spirituel et tendre, voltairien et romanesque, épris de poésie et condamné au négoce, travaillé par ces douloureuses contradictions auxquelles il mit le comble, Israélite en se faisant chrétien, Allemand en se plongeant en plein Paris... Mais nous croyons indispensable d'insister ici, comme le faisait Gérard, sur ces oppositions, parce qu'elles se retrouvent toutes transposées dans sa poésie et donnent à son lied

1. *Ibid.*, p. 226.

2. *Ibid.*, p. 226.

3. *Ibid.*, p. 916.

4. Car Gérard aimait Heine, il sentait sa parenté avec ce lyrique maladif et visionnaire : ce n'est pas un hasard que Gérard, comme Heine, soit un des ancêtres du Symbolisme (Cf. Barre : *Le Symbolisme*, p. 50 ; et *Ibid.* p. 330, l'entretien avec Kahn.)

5. *Ibid.*, p. 227.

un caractère à part : Heine a bien eu le privilège de réunir dans son lyrisme les deux tendances opposées de notre Romantisme que Goëthe avait présentées successivement — le mysticisme brumeux du Nord et le paganisme ensoleillé de la Grèce. La plupart des poésies de Heine paraissent de la plus extrême simplicité : l'auteur utilise le lied populaire sans complications de prosodie ou de vocabulaire ; il y exprime sa vie intérieure, ses rêves étranges, dans une langue suggestive où les expressions les plus banales — ou même les plus triviales — chantent une douce et intime mélodie. Mais en même temps nous savons que cette poésie d'allure si simple est l'œuvre d'un artiste raffiné, limant et polissant ses vers, ennemi du vulgaire comme Horace et comme lui sensuel et épicurien, épris des réalités tangibles, de leurs couleurs et de leurs parfums. L'ironie de Heine ne procède-t-elle pas justement de ces contradictions intimes dont le poète reprend tout d'un coup conscience et rit pour ne pas en pleurer ? Ces contrastes, cette ironie parfois morbide de son lyrisme suffiraient pour rattacher Heine au Romantisme ; mais épris de beauté, païen et sensuel, honoré par le Parnasse, il pourra plaire également à Baudelaire en attendant d'inspirer Verlaine et les Symbolistes ¹.

Théophile Gautier, dont le lyrisme recélait, en pleine période romantique, les germes de la poésie parnassienne, était, comme Gérard de Nerval, un des familiers de Heine. Il apparaît « vraiment imbu des poésies et de l'esprit de l'illustre écrivain » ², à tel

1. Cf. J. Texte dans l'*Histoire de la Littérature française* de Petit de Julleville, T. 8, p. 685 :

« Depuis 1850, la poésie allemande ne nous à guère donné que Heine. Mais le présent est d'importance. On nous l'a traduit entre 1848 et 1860. Nous l'avons adopté aussitôt et lui avons fait une place auprès des nôtres. Théophile Gautier s'inspire de lui. Banville le proclame le plus grand poète du siècle après Hugo. Baudelaire lui reproche, qui l'eût cru ? son « sentimentalisme matérialiste », mais lui emprunte son rire amer et son ironie grosse d'émotion. « Heine, écrit Sainte-Beuve en 1867, est fort à la mode en ce moment chez nous ». Du lyrisme romantique il nous offrait le plus pur et le meilleur, mais tempéré, pour une génération de sceptiques, par l'incroyance et le doute ».

Pour l'influence de Heine sur le Parnasse et les Symbolistes, cf. aussi Rossel : *Op. cit.* pp. 228-230.

2. M^{me} C. Jaubert : *Souvenirs*, (1881) p. 303.

Th. Gautier est fier d'avoir été son ami intime et le défend contre Sainte-Beuve (*Journal des Goncourt*, II, p. 210). C'est à lui que nous devons l'étude qui précède l'édition des *Reisebilder* de Heine (1856) chez Lévy (2 vol.).

Cf. Betz, *Op. cit.* pp. 293-303.

Cf. aussi Sainte-Beuve : *Nouveaux Lundis* T. VI : « Shakespeare, Goëthe, Heine, peuplent son ciel et sont ses dieux... » (Sur *Théophile Gautier*, p. 328 et *passim*).

point qu'on ne voit guère comment démêler les caractères innés de son lyrisme de ceux qui ont germé ou se sont développés au contact du poète allemand. C'est le même impressionnisme, la même attitude d'artiste vis-à-vis de la femme et de la beauté plastique, le même goût de la « pointe » d'esprit ou de l'étrange confinant parfois au macabre. Comme Heine, Gautier travaille minutieusement ses vers, mais sans pouvoir se débarrasser d'une certaine rhétorique ennemie du lied qui est pourtant bannie de l'*Intermezzo* ¹.

L'autre précurseur de Parnasse, Théodore de Banville, a bien été attiré dans sa jeunesse par la poésie populaire, par la chanson française. Il essaiera plus tard d'en imiter les naïfs refrains, mais son goût exagéré des difficultés formelles l'amènera à ressusciter les strophes compliquées de notre ancienne littérature et l'écartera de la simplicité du vieux lied germanique. De même, le lyrisme de Heine l'a saisi ² : « La première fois que je lus l'*Intermezzo*, le plus beau poème d'amour qui ait jamais été écrit, il me sembla qu'un voile se déchirait devant mes yeux... ³ » Mais son admiration pour Victor Hugo — son autre poète favori — l'empêchera de s'engager dans les voies du lyrisme musical et familier. Si Heine l'a charmé, il n'en a retenu que les caractères qui l'éloignaient le plus du *Volkslied*, avant tout le méticuleux souci de la forme qui a permis de comparer ses *Odes* aux sonnets du poète allemand ⁴. Son néo-hellénisme — malgré sa teinte d'optimisme ingénu qui ne pourrait l'apparenter qu'à Goethe — n'aurait pas été désavoué par Heine ; mais n'est-ce pas ce même Heine ou quelque autre influence d'outre-Rhin qui l'empêchera de se dégermaniser complètement ? De même que Leconte de Lisle fait danser, après Herder, les Elfes « couronnés de thym et de marjolaine », Théodore de Banville nous montre dans une ballade, fées, nixes et ondines en compagnie de Diane ⁵.

1. C'est, pensons-nous, bien à tort que M. Souriau affirme d'une manière absolue que « ses poésies sentimentales » ne doivent rien à Henri Heine (*Histoire du Parnasse* (1929) p. 16).

2. Cf. Betz, *Op. cit.* pp. 328-338.

3. Banville : *Mes Souvenirs*, (1882) p. 439 : « ... Henri Heine, après Victor Hugo, le plus grand poète de ce siècle. »

4. Cf. Ducros : *H. Heine*, p. 145.

5. « Nous irons découvrir aussi notre Amérique !

L'Eldorado rêvé, le pays chimérique

Où l'ondine aux yeux bleus sort du lac en songeant,

Où pour Titania la perle noire abonde,

Où près d'Hérodiade avec la fée Habonde

Chasse Diane au front d'argent. »

(*Cariatides* : « A une Muse folle ». Charpentier 1891, p. 206, (Poésie datée de 1842).

Pour Baudelaire enfin, aristocrate dans l'âme, admirateur de « l'impeccable » Gautier, ennemi de tout sentimentalisme romanesque comme de toute simplicité, il n'empruntera à Heine aucune des qualités qui auraient pu le rapprocher du lied. Il aura du poète de l'*Intermezzo* le goût des contrastes heurtés et des songes morbides, la haine du vulgaire, et, pour la femme, le mépris moral mélangé d'admiration artistique¹. Mais chez Edgar Poë, que Baudelaire a tant aimé et si bien traduit, nous retrouvons presque exactement les mêmes traits. Comment, dans ces conditions, démêler les deux influences ?

Nos réflexions sur les rapports de Heine avec Gautier et Banville — car l'action de Baudelaire, d'abord méconnue, ne se retrouvera qu'aux débuts du Symbolisme — peuvent s'appliquer aussi dans leur ensemble à l'École parnassienne. Les littérateurs, groupés à partir de 1865 autour de Catulle Mendès, réagissent contre la sensiblerie romantique, contre tout ce germanisme de convention, pour eux d'apparence aussi désuète que l'était pour leurs pères le néo-classicisme en 1820. Cet anti-romantisme les rapproche de Heine, mais du Heine qui avait jadis porté au manoir de carton-pâte des Romantiques allemands des coups tels qu'il ne s'en était pas relevé. Il les remplissait également de sympathie pour Goethe, mais pour le Goethe olympien, épris de la plastique et de la sérénité des statues grecques². Ce sont là seulement des influences diffuses, faites d'affinités et de souvenirs vagues, peut-être aussi de réminiscences au second degré. Les maîtres du Parnasse n'avaient-ils pas déjà eux-mêmes, nous venons de le voir, adopté certains traits de Heine ou de Goethe ? Catulle Mendès s'est assimilé l'esprit de Henri Heine ; Dierx a écrit sous son influence ; François Coppée est un admirateur de l'*Intermezzo*³ ; Valade, qui

1. Sur l'enthousiasme de Baudelaire pour Heine et sur les nombreux passages où il exprime son admiration pour le poète allemand, cf. Betz, *Op. cit.* pp. 387-393.

2. Goethe nous avait du reste été toujours plus accessible, car son développement « appartient à la France comme à l'Allemagne... La vérité est que Goethe s'est formé entre la France et l'Allemagne, participant des deux et recevant ainsi une double impulsion ». (Pierre Leroux : *Considérations sur Werther*, en tête de *Werther par Goethe, traduction nouvelle* (1839), p. XXII sqq.) Goethe et Heine ont été à peu près les seuls poètes allemands vraiment connus chez nous — et tous deux ont eu une culture à demi française. Rien ne souligne mieux les difficultés qui s'opposent à la pénétration de la poésie germanique pure — du lied, par exemple, — dans notre littérature.

3. Cf. Hennequin : *Études de critique scientifique : Écrivains francisés*. 1889, p. 292, et Betz, *Op. cit.* pp. 346-47.

traduit, en collaboration avec Mérat, ce même recueil lyrique, a su faire siennes les contradictions du poète allemand et « saisir ce je ne sais quoi d'insaisissable, fait d'une simplicité si prodigieusement trouvée et d'un sourire si cruellement douloureux »¹. Mais tous, sauf Coppée qui s'est détaché de bonne heure de l'aristocratique Parnasse et a rejeté son masque d'impassibilité pour se pencher avec émotion vers les humbles, n'ont été, somme toute, séduits chez Heine que par les éléments personnels, étrangers à la chanson populaire², que le poète allemand avait su couler dans le moule du lied. Certes, ils se sont bien permis eux aussi des incursions dans la littérature d'outre-Rhin, pour y glaner des légendes curieuses ou des impressions pittoresques, mais l'instrument poétique, trop resserré entre leurs mains, ne leur permettait pas de traduire la vie du cœur, en toute liberté et simplicité, comme le faisait le lied. Le culte exclusif de *l'Art pour l'Art*, les rendant étrangers au monde du sentiment, les avait fait tomber dans une sorte de matérialisme poétique, tout aussi artificiel que la sensiblerie romantique dont ils avaient voulu s'affranchir, et que ne compensaient pas, comme chez Heine, des envolées dans l'idéal pays du rêve.

Pourtant cette école d'artistes raffinés allait être ramenée à la traduction en vers, surtout par son admiration pour Heine ; en partie aussi, sans doute, parce que ce travail délicat s'accordait si bien avec ses méthodes de composition poétique.

Les traductions en vers de lieds avaient presque complètement disparu depuis une dizaine d'années, quand, au lendemain de la mort de Heine, l'attention des littérateurs se tourne de nouveau vers l'Allemagne ; les recueils d'adaptations poétiques vont se multiplier jusqu'à la veille de la guerre franco-allemande. En 1856 paraît le *Bouquet de Lieder* de Paul de Lacour (Ristelhuber) ; 1857 nous apporte deux recueils imités de Heine, par Ristelhuber et Ratisbonne ; 1858, l'anthologie de Nancey (Ch. Marelle) ; 1862, celles de Bécart et de l'abbé Fayet ; 1865, celle du chevalier de Chatelain. En 1863, 1865 et 1868 sont publiées les traductions de Heine par Claveau, Perrot de Chezelles, Mérat et Valade et par le

1. C. Pelletan : *Introduction aux Poésies* de Valade (1887) p. 7.

2. Dans le lied on ne retrouve en effet, ni le paganisme épicurien, ni le mélange burlesque des expressions pompeuses et vulgaires, ni cet « érotisme souffrant, mièvre et malicieux », qualification donnée par Hennequin (*Op. cit.* p. 291) à certaines poésies de Mendès « qui répercutent et continuent certaines des musiques de Heine. »

Suisse Paul Gautier. Cette période si féconde est dominée par les deux meilleures imitations de l'*Intermezzo*, — l'une, romantique, de Ristelhuber, l'autre, parnassienne, de Mérat et Valade. Entre ces deux recueils vraiment poétiques — auxquels nous pouvons joindre les fort belles adaptations de Paul Gautier —, s'échelonnent ainsi les autres imitations de Heine, isolées dans des anthologies composites, ou en séries, mais toutes d'importance moindre, de par leur défaut d'âme poétique ou leur manque de fidélité. Mais malgré la vogue des lieds de Heine dont les multiples traductions dépassent, sous le Second Empire, en nombre et en importance toutes les autres adaptations de lyriques allemands réunies, la rigidité d'une forme impassible tiendra toujours notre poésie parnassienne éloignée du ton populaire.

Par bonheur, sur un autre terrain, la littérature s'était rapprochée de la foule et le contact avec elle s'était établi depuis longtemps déjà, grâce à l'initiative d'une femme de génie.



En 1846, alors que s'accomplissait cette évolution qui écartait de plus en plus le lyrisme romantique de la simple vie du cœur et de son expression vraiment humaine, « l'esprit nouveau couvait dans les masses »¹. A ce moment-là, George Sand, installée depuis sept ans en Berry, publia sa première étude villageoise, *la Mare au diable*. Elle ouvrait ainsi toute grande la voie nouvelle, que Lamartine lui avait, semble-t-il, indiquée dans *Jocelyn*². Ce souffle nouveau qui s'annonçait déjà dans les *Chants du Crépuscule*, qui passait dans l'*Histoire des Girondins* et inspirait l'âme d'un Lamennais — le cœur sensible et humain de George Sand l'avait également ressenti. A la veille de la crise de 1848, elle se trouve dans le même état d'esprit que les disciples de Jean-Jacques avant la Révolution : la vie auprès de la nature, celle des humbles, des paysans, incline à la vertu³. L'intérêt pour le peuple s'est éveillé. A partir de 1848 se dessine le mouvement en faveur de l'art populaire. George Sand le fortifie et l'accélère encore, quand, après un court intermède

1. Cf. Préface des *Chansons* de Pierre Dupont (Garnier 1875) p. 2 et 3.

2. Comment ne pas être frappé en particulier de la similitude des scènes de labourage dans *Jocelyn* (9^e époque. Éd. Gosselin 1837. II, p. 216-217) et *la Mare au Diable* ?

3. Cf. René Doumic : *George Sand, Dix conférences sur sa vie et ses œuvres*, (2^e éd. 1922) pp. 275-76.

révolutionnaire, elle dit « adieu à la politique orageuse », dans la préface de son chef-d'œuvre de grâce émue et de naïve simplicité, *la Petite Fadette* (1849) ¹. Avec ce troisième ² roman villageois, elle « entre résolument dans la voie berrichonne, avec les décors de sa contrée natale, en transportant dans le cœur des paysans non pas ce qui y était tout à fait, mais ce que le romancier souhaitait qu'y fût » ³.

Envisagées au point de vue artistique, ces tendances démocratiques qui rapprochent George Sand et ses imitateurs des milieux populaires et rustiques, sont favorables au réalisme. Elles paraissent ainsi dirigées exactement en sens contraire de ce large courant idéaliste qui, aux débuts du Romantisme, entraînait nos poètes vers les paysages intérieurs du sentiment et du rêve et leur inspirait tant de sympathie pour le lyrisme intuitif du Nord. Et pourtant, c'était cette même sympathie pour la vie des humbles et pour les manifestations naïves de leurs joies et de leurs douleurs qui allait ramener, à la suite des romanciers, certains de nos érudits et de nos poètes vers le *Volkslied*, mais en passant par notre propre littérature populaire ⁴.

Nous nous rappelons les efforts isolés de Fauriel. En 1840, la province de France qui a peut-être l'individualité la plus marquée, la Bretagne, avait attiré l'attention des écrivains : de la Villemarqué ⁵ révélait ses chants originaux au public, et Brizeux ⁶

1. Cf. Caro : *Rev. des Deux Mondes*, LXXXIII, 1887.

2. Les deux premiers sont *Le Meunier d'Angibault* (1845) et *La Mare au diable* (1846).

3. Cf. Champfleury : Préface des *Poésies* de Max Buchon (1878) p. XIII.

4. George Sand s'est intéressée elle-même au lyrisme d'allure populaire. Champfleury y fait allusion dans sa réponse à la circulaire rédigée par Ampère (V. pl. I. p. 2-2). C'est un des amis de George Sand, Ch. Poucy, qui, relisant « les belles poésies de Goethe publiées par M. Henry Blaze » a l'idée « d'imiter en vers français quelques-unes de celles qu'il a appelées *Lieds* ». (Ch. Poucy : *Lieds : Fragments du Bouquet de Marguerites* (Toulon 1851) préface p. 3 — et du même : *Bouquet de Marguerites* (Nohant 1854). Cf. George Sand : *Questions d'art et de littérature* (1878) p. 257. Ici se rejoignent les influences — pourtant si différentes à première vue — des lieds de Blaze et de la poésie rustique de George Sand en faveur du lyrisme familial.

5. *Barzaz Breiz, Chansons populaires de la Bretagne* (1839). — Dès 1831, Boucher de Perthes avait même publié un recueil de chants armoricains tout à fait dans le style d'Ossian. En 1834, Émile Souvestre attirait l'attention du public lettré sur les *Poésies de Bretagne* (*Revue des Deux Mondes*, 1^{er} Déc. 1834, 15 Février et 1^{er} Juillet 1835).

Dans la *Rev. de Paris*, Marmier parlait presque en même temps de la *Poésie populaire de nos provinces* (XX. Août 1835, p. 285.)

6. *Marie* (1840) — Cf. l'appréciation de Sainte-Beuve : *Lundis* V. p. 390.

par une idylle un peu monotone et d'une simplicité trop affectée nous donnait un avant-goût de la littérature campagnarde. Mais la source d'émotions fraîches qui jaillissait encore au fond de la province ne fut alors qu'entrevue. Le Romantisme, concentré dans la capitale, ne se souciait guère, comme l'on sait, de la poésie populaire. Il fallut le mouvement de 1848 et l'exemple de George Sand pour donner le branle et faire surgir en face des adeptes de l'Art pour l'Art un groupe de *rustiques*.

Dès la première année de l'Empire, la cause de la poésie populaire est plaidée dans le Journal Officiel du nouveau régime. En 1853, le *Comité de la Langue, de l'Histoire et des Arts de la France* publie en effet un appel aux collectionneurs de chansons françaises. Ces *Instructions*, rédigées par J.-J. Ampère¹, font preuve d'une perspicacité et d'un souci de l'exactitude scientifique qui n'ont guère été dépassés depuis. Elles commencent par poser en quelques mots le double principe que l'importance d'un *Recueil des poésies populaires de la France* ne saurait être contestée, et que cette sorte de lyrisme ne manque pas à notre pays. Si la France est moins avancée dans ce genre de recherches que les autres nations européennes, c'est à cause d'« un dédain irréfléchi né des habitudes mondaines que notre littérature avait peut-être trop empruntées à notre ancienne société dont elle offrait une si brillante image ».

Après l'aveu de cette étroitesse de vues, imputable aussi bien à nos Romantiques qu'à nos Classiques, la circulaire officielle proclame avec énergie la nécessité d'un changement d'attitude : « Ce préjugé doit disparaître dans nos temps nouveaux, on peut dire qu'il s'est déjà considérablement affaibli »². Ampère fait sans doute allusion ici au mouvement en faveur de la littérature rustique dont nous venons de parler. En tout cas, il cite comme un précurseur « M. Fauriel, dont le goût délicat appréciait si bien les franches beautés de cette simple poésie »³, et auquel il devait probablement lui-même pour une bonne part son goût pour l'art naïf de la chanson.

Ces *Instructions* répandaient dans toutes nos provinces des notions précises sur la poésie populaire : d'abord, la distinction fondamentale entre « les poésies nées spontanément au sein des masses

1. *Bulletin du Comité de la Langue, de l'Histoire et des Arts de la France* (Paris 1854, p. 217 sqq.).

2. *Ibid.* (tirage à part, p. 1).

3. *Ibid.*, p. 1.

et anonymes, ou bien celles qui ont un auteur connu, mais que le peuple a fait siennes en les adoptant »¹. Puis leur délimitation dans le temps et dans l'espace : géographiquement, cette poésie française comprend les productions de toutes nos provinces, même quand elles ne sont pas écrites dans notre langue ; historiquement, elle doit se rattacher au *Carmen publicum*, si bien que la collection de chants populaires latins recueillis en France par M. Edeles-tand du Méril pourra servir d'introduction au recueil projeté. La circulaire discerne très bien l'importance capitale du chant dans la poésie populaire² et la nécessité de noter les mélodies sans chercher à rectifier les erreurs apparentes d'harmonie ou à composer des accompagnements³. La longue classification, illustrée de nombreux exemples, qui termine ce petit traité d'Ampère est tout à fait comparable au classement des lieds allemands par Blaze ou à celui que devait, quinze ans plus tard, dresser Édouard Schuré⁴. La conclusion de cette étude était enfin absolument conforme à l'opinion de tous les érudits qui, depuis Herder, s'étaient penchés avec sympathie sur les productions naïves du lyrisme populaire : nulle œuvre n'exprime mieux que lui l'âme profonde d'un pays. « Un recueil abondant de chants populaires... présentera une image fidèle et vivante du génie de notre nation »⁵.

La réponse de Champfleury à Ampère⁶ montre bien quelle était l'attitude des « réalistes » de l'époque vis-à-vis du chant populaire. Tout en décochant maints sarcasmes à l'adresse des milieux bourgeois qui se scandaliseront de voir admettre par une publication officielle ce « curieux rapport » consacré à des productions qu'ils méprisent, Champfleury insiste sur la nécessité de comprendre le rôle de la mélodie et de la noter avec soin sans

1. *Ibid.*, p. 3.

2. (La poésie chantée...) « doit former le fond de la collection et y tenir la plus grande place » (p. 9).

3. *Ibid.*, pp. 10-11.

4. Elle distingue douze catégories de chants : 1° *Religieux* (prières — légendes — cantiques — fêtes). 2° *Paiens* (druidiques, germaniques, magiques ou parlant des esprits élémentaires). — 3° *Didactiques*. — 4° *Histor.ques*. — 5° *Romanesques* (« romance narrative » c'est-à-dire ballade). — 6° *Événements de la vie* (naissance, mariage, etc.). — 7° *Métiers actifs*. — 8° *sédentaires*. — 9° *rustiques*. — 10° *primitifs* (chasse, pêche, garde des troupeaux). — 11° *Chants satyriques*. — 12° *badins* (bachiques, etc...)

5. *Ibid.*, p. 56.

6. *Le Réalisme*, par Champfleury (1857). (La lettre est datée d'Oct. 1853.)

chercher surtout à la rectifier ¹. L'air est « en dehors des lois musicales connues » comme la poésie est « en dehors de toutes les règles de la prosodie » ... « C'est là justement — dit-il plus loin — un des côtés saillants de la poésie populaire qui néglige des règles que la prosodie regarde comme importantes, c'est-à-dire la rime, le césure, le nombre de pieds, et qui suit exactement un refrain, dont la coupe est réglée au premier couplet » ².

Le rapport officiel parlait simplement d'un travail de recherches historiques ; le littérateur romantique, plus hardi, indique les leçons qu'il faudra tirer de cette entreprise. Il sera seulement nécessaire de faire appel à des artistes, à côté des archéologues, de consulter « Madame Sand » qui « a imprimé, dans la *Comtesse de Rudolstadt*, 4 pages sur la musique populaire qui témoignent qu'elle comprend le charme de l'art naïf » ³, de s'adjoindre des hommes tels que Gérard de Nerval, qui a donné des échantillons de poésies populaires dans ses livres ; Pierre Dupont, « dont la musique est fortement nourrie des mélodies populaires » ⁴. Pourquoi ? — Champfleury nous le laisse entendre dans les dernières lignes de sa lettre. La pensée officielle est de sauver le plus possible de débris de l'art populaire national, mais l'important pour l'écrivain, c'est de conserver l'*esprit* de ce lyrisme pour l'insinuer dans notre littérature trop embourgeoisée. Qui pourra le faire, sinon des poètes obéissant déjà à l'inspiration populaire ? « ... il arrivera forcément que quelques esprits heureusement doués, en étudiant cette collection (de chants rustiques), comprendront la force que le *sentiment* donne à une œuvre, quand ce sentiment n'est gêné par aucune règle. Sans vouloir imiter la forme naïve et grossière de ces poésies, il est certain qu'un parfum en sort comme en passant près des genévriers de la montagne. Si ces poésies peuvent empêcher un homme, n'y en eût-il qu'un, d'apprendre la prosodie, le recueil des chansons populaires aura rendu un grand service » ⁵. A l'heure où s'élaborait la poésie parnassienne, il y avait donc des artistes qui demeuraient fidèles à la tradition romantique de la première heure, à celle qui aurait voulu tirer du lied des leçons de naturel et de sentiment...

1. *Ibid.*, p. 186.

2. *Ibid.*, p. 192.

3. *Ibid.*, p. 192.

4. *Ibid.*, p. 193.

5. *Ibid.*, p. 196.

A partir de 1855, certains poètes, imitant les romanciers, explorent le folklore provincial comme jadis on avait fouillé les recueils de poésies étrangères¹. C'est Beaurepaire qui recueille des chansons normandes (1856); c'est Champfleury qui, après quinze ans d'études, publie, aidé de Weckerlin, son ouvrage magistral, *De la littérature populaire en France* (1860-1861); c'est Buchon, le poète franc-comtois, qui mêle aux chansons collectionnées par lui des poésies de son crû et tout un recueil de lieds de Hebel, traduits pour tromper les longues heures de l'exil²...

Vers la même époque, dans la capitale, des esthètes, persuadés que les limites de l'univers sont celles de leur petit cénacle, s'acharnent à exprimer en vers distingués des sensations nouvelles et bizarres. Mais aux extrémités de la France, dans le pays ensoleillé des cigales, la langue des troubadours renaît à la vie littéraire dans la plus émouvante et la plus populaire des idylles³, et sur les bords du Rhin, un jeune Alsacien idéaliste — Édouard Schuré — nourrit le rêve de faire connaître un jour à nos poètes aristocratiques l'âme ingénue du *Volkslied* et de la leur proposer comme modèle, afin de les ramener vers le peuple...

1. De 1826 à 1840 paraissent 4 recueils; de 1840 à 1848, 4; de 1848 à 1858, 9; de 1858 à 1868, 11. Thieme : *Guide bibliographique, La Chanson* pp. 454-455.

Cf. A. Theuriet : *La poésie populaire en France et la vie rustique*. (*Rev. des Deux Mondes*, 1^{er} Mai 1877, p. 43 sqq). L'auteur rend compte des principaux ouvrages consacrés à ce genre de poésie : Schuré, rééd. de *l'Histoire du lied* (1877), Champfleury et Weckerlin (1860), Puymaigre (1865), Buchon (1863), Bujeaud (1866). Il conclut comme Champfleury et Schuré que la poésie populaire doit être un modèle : « Il faut le grand air aux poètes anémiés ».

2. Pour les détails biographiques, voir les *Poésies* de Buchon, préface par Champfleury. — Œuvres provinciales de Buchon : *En Province, Scènes franc-comtoises. Tableaux domestiques et champêtres* (1862), *Noëls et chansons populaires de Franche-Comté* (même année).

Les traductions de Hebel avaient paru en 1853, les *Poèmes alemaniques* en 1864. Son premier recueil de traductions datait de 1846. V. notre bibliographie des *Lieds et ballades*. — On peut rapprocher de ces œuvres « populaires » les *Chants agrestes* d'Achille Millien (1862) réagissant aussi contre le mouvement parnassien à ses débuts.

3. Mistral : *Miréio* (Avignon 1859).

CHAPITRE II

ÉDOUARD SCHURÉ ET LE LIED GERMANIQUE.

Points de ressemblance entre Schuré et Gérard : Schuré visionnaire. Son goût pour la poésie chantée. — Ses études germaniques et son séjour outre-Rhin : Richard Wagner ; le *Volkslied*.

L'Histoire du Lied (1868) : Schuré et Blaze, différences de caractère et de méthode. — Définition du *Volkslied* : vie et liberté. Diverses sortes de lieds : vie primitive — vie aventureuse — vie sentimentale (amour et religion). Décadence du *Volkslied* après la Réforme : guerre de Trente Ans. — Renaissance moderne du lied : Herder et Goethe. Travaux des érudits romantiques. Élan vers la liberté politique.

Le Lied, correctif à notre académisme littéraire. Conditions pour voir renaître un lyrisme populaire : « Renaissance du génie provincial ; étude de la poésie primitive de toutes les nations, alliance de la musique et de la poésie ».

Dans un entretien familial, en Février 1925, Édouard Schuré nous disait toute l'admiration qu'il avait éprouvée dès sa jeunesse pour Gérard de Nerval, un des seuls poètes qui eussent — à son avis — compris et traduit en vers français la simplicité populaire du lied. La déclaration de ce noble et affable vieillard attira par la suite notre attention sur les curieuses analogies que présentent la destinée première et le caractère du jeune Alsacien et du pauvre Labrunie¹. Tous deux perdent leur mère de très bonne heure et sont élevés par un père médecin, conscient de ses devoirs, certes, mais au cœur sec et à l'esprit prosaïque et étroit. Tous deux doivent à ce père leur première instruction, en particulier leur connaissance de l'allemand², mais ils conserveront toujours la nostalgie de la tendresse féminine dont ils ont été privés. Schuré a eu seulement sur Gérard l'immense avantage d'être transporté, dès

1. Consulter pour Schuré, son autobiographie (*Le rêve de ma vie*, 1928) ; H. Bérenger, art. dans *Rev. Polit. et Litt.* (1898, X, pp. 102-108) ; Alph. Roux et Robert Veyssié : *Édouard Schuré, son œuvre et sa pensée*, 1914. (2^e éd.).

Cf. pour sa jeunesse : Schuré, *Op. cit.* pp. 30-35.

2. *Ibid.*, p. 32.

son adolescence, dans un milieu bien plus affectueux et moins austère, où sa sensibilité poétique pouvait se développer librement et s'épanouir ¹. Arrivé à l'âge d'homme, Schuré aura encore l'inestimable privilège de posséder une modeste aisance ² : elle lui permettra de poursuivre ses études littéraires et artistiques en Allemagne et en Italie sans avoir à supplier un père revêche ou à solliciter le bon plaisir des éditeurs.

Mais il existe aussi une parenté profonde entre ces deux tempéraments de poètes. Ils sont avant tout lyriques. « L'enthousiasme poétique et le lyrisme formaient le fond de ma nature et le sont demeurés », écrit Schuré dans sa vieillesse ³. Mais leur imagination artistique revêt la même forme étrange : elle projette ses créations dans la réalité, et des visions donnent au poète l'impression d'être en rapports avec le monde invisible. Nous savons à quelle triste fin l'exagération morbide de ces phénomènes a mené Gérard de Nerval. Chez Schuré, le rêve est venu de même se mêler fréquemment au réel, mais sans jamais le vaincre et l'anéantir. « Chez moi, écrit-il, l'inspiration lyrique, qui est la source de toute ma vie morale et intellectuelle, ressemble à une nappe d'eau dormante dans le sous-sol de mon être. Parfois il en sort, comme un effluve, un épanouissement subit de l'être intérieur, où je découvre une sorte d'*au-delà* à ma vie habituelle et un moi supérieur à mon moi ordinaire. C'est un élargissement subit de l'âme suivi d'une vision éblouissante » ⁴.

Dès son enfance, il voit s'agiter dans les fresques des Thermes de Bade le monde des esprits élémentaires ⁵, et l'éblouissante rosace du dôme de Strasbourg, « cœur vivant de l'édifice » fait surgir à ses yeux ravis le Christ ressuscité ⁶. Plus tard, il aura à Assise, la vision de « l'Archange tombé » ⁷, ou, dans une petite église de Rome, celle de sa « Muse en deuil » ⁸. Cette tendance à l'hallucination avait trouvé un premier aliment dans des œuvres d'imagination dont son père désapprouvait la lecture : « Les person-

1. *Ibid.*, p. 49.

2. *Ibid.*, p. 70.

3. *Ibid.*, p. 50.

4. *Ibid.*, pp. 67-68.

5. *Ibid.*, p. 11.

6. *Ibid.*, p. 15.

7. *Ibid.*, pp. 121-122.

8. *Ibid.*, p. 137.

nages et les événements qui sortaient de la page poudreuse créaient autour de moi un tourbillon de visions mouvantes » ¹. Devenu orphelin, le jeune Schuré pourra se livrer sans entraves à sa passion littéraire ; il aime les livres qui l'emportent loin du monde réel : *les Natchez*, Fenimore Cooper ², les évocations mélancoliques de Lenau, et surtout *Faust* qui fut, pour l'élève du Gymnase de Strasbourg, comme pour celui du Collège Charlemagne, la révélation de l'univers invisible évoqué par la poésie ³.

« Pendant ces lectures de Faust, derrière le diable moqueur qu'imitait à merveille le théologien en herbe, nous sentions frémir, dans le crépuscule de l'obscur taudis, tous les génies attentifs de la terre et du ciel » ⁴. Étudiant en droit comme Goethe, Schuré, à l'instar de son illustre devancier, déteste la jurisprudence et se passionne pour les lettres. Son bilinguisme lui permet de se nourrir à la fois des poètes allemands, de Hebbel et surtout des visionnaires, Jean-Paul, Heine et Novalis ⁵, et des grands Romantiques français. C'est par sa poésie de « l'au-delà » que Gérard de Nerval a dû l'émouvoir particulièrement, si nous en jugeons par cette pièce « exquise » — la seule qui ait eu le privilège d'être reproduite en entier dans les mémoires de Schuré : ce sont *les Cydalises* dont Victor Nessler, compositeur de lieds allemands, avait su dégager un « air d'une mélancolie incisive » ⁶.

Édouard Schuré, qui paraît avoir tenu de sa mère son goût pour la musique et la poésie ⁷, a été doué comme Gérard, comme Blaze ou Nicolas Martin, d'une délicate sensibilité musicale. Pour exprimer ses révélations de l'invisible, il n'a jamais pensé qu'à la mélodie des instruments ou de la voix humaine. Il était donc, lui aussi, prédestiné à pénétrer l'harmonie symbolique du vieux lied. Pendant ses années d'Université, son amitié pour Victor Nessler lui avait appris « beaucoup sur les rapports profonds de la poésie et de la musique » ⁸, tandis que les cours d'Albert Grün, réfugié politique devenu professeur de littérature allemande, l'ini-

1. *Ibid.*, p. 37.

2. *Ibid.*, p. 51.

3. *Ibid.*, p. 52. « Je repense comme à une révélation à la lecture des premières scènes de *Faust*... »

4. Il s'agit de Charles Hackenschmidt, un de ses amis. (Schuré, *Op. cit.*, p. 53).

5. *Ibid.*, pp. 63 et 66.

6. *Ibid.*, p. 66.

7. *Ibid.*, p. 32.

8. *Ibid.*, p. 67.

tiaient à l'importance fondamentale du lied et de ses légendes dans la poésie d'outre-Rhin. « La littérature allemande m'apparaissait alors comme une forêt immense, inextricable, dont le demi-jour grouillait de formes et de lueurs étranges. On y voyait passer tour à tour des monstres effarants et des apparitions séduisantes. Entraîné par ses flores rutilantes, grisé par le ramage d'innombrables oiseaux, je m'y lançais avec la curiosité d'un chasseur poursuivant un cerf dix-cors. Mais savais-je au juste ce que je cherchais ? Était-ce cette petite fleur bleu de l'idéal que Hugo cherchait sur les bords du Rhin et que Gérard de Nerval croyait trouver dans la Forêt-Noire ? N'était-ce pas plutôt cette rose luxuriante, éclosée des chaudes nuits lunaires, qui fait jaillir un pistil d'or de son sein violet ? Oui, c'était peut-être cette quintessence de romantisme que je cherchais alors, cette fleur rare que, seuls, deux poètes ont su cueillir : Henri Heine, le sensuel raffiné, crucifié d'ironie et de douleur dans son *Intermezzo*, et Novalis, le parfait mystique, ravi d'extase dans ses *Chants de la Nuit*.

Dans ces excursions dans la forêt de la vieille Allemagne qui, hélas, semble avoir disparu pour toujours — naquit, dans les années qui suivirent, mon *Histoire du Lied* »¹.

A vingt et un ans, quand son grand-père mourut, lui laissant une fortune modeste avec la liberté de choisir sa carrière, le jeune Strasbourgeois avait ainsi déjà dans sa tête l'idée de cet ouvrage, ... « peindre, en un tableau complet, le fleuve lyrique de l'Allemagne en remontant à sa source primitive, la chanson populaire »². Il s'empressa de pendre son Code au clou et alla passer deux ans dans les Universités de Bonn, de Munich et de Berlin, visitant entre temps les régions pittoresques de l'Allemagne. Il connut ainsi le lied dans sa patrie. Sur les bords du Rhin, le dimanche, il entendit les belles filles chanter la *Loreley* à plusieurs voix « avec un parfait sentiment musical »³; à Plittersdorf, il se fit conter plusieurs fois par une bonne vieille « la légende du moine de Heisterbach, qui avait entendu chanter dans la forêt le « petit oiseau de l'éternité », ce qui l'avait fait vieillir de cent ans »⁴. Au bord des lacs du Tyrol et de la Haute-Bavière, il découvrit encore « un reste des antiques mœurs naïves et de l'ancienne poésie populaire ». Seule-

1. *Ibid.*, pp. 63-64.

2. *Ibid.*, pp. 70-71.

3. *Ibid.*, p. 72.

4. *Ibid.*, p. 73.

ment, à Munich, la révélation qu'il eut de Richard Wagner et de « sa sorcellerie sonore »¹, lors de la première représentation de *Tristan et Yseult* (1865) parut l'entraîner bien loin du lied. Mais le drame musical n'acheva-t-il pas, comme nous le verrons, de l'éclairer sur les rapports de la mélodie et du verbe, sur ce parallélisme du conscient et du subconscient, de l'intellect et de l'intuition qui est aussi la caractéristique du vrai lied² ?

L'*Histoire du lied ou la Chanson populaire en Allemagne*, « longuement élaborée »³, parut en 1868, deux ans après le retour de Schuré en France et l'année qui suivit son installation à Paris. C'était, depuis les *Écrivains et Poètes de l'Allemagne*, l'étude la plus importante qui eût été consacrée chez nous au lied. Mais quel abîme entre les deux œuvres ! Blaze écrivait au moment où le Romantisme triomphant avait montré que la nouvelle école restait aussi étrangère à la littérature populaire que l'avaient été les classiques. Schuré venait au contraire prôner l'imitation du lied dans un monde littéraire où George Sand avait éveillé depuis plus de vingt ans l'intérêt pour la vie paysanne, où de la Villemarqué, Champfleury, Bujeaud et d'autres⁴ s'efforçaient de faire connaître et estimer à sa juste valeur le trésor des vieilles chansons provinciales.

D'autre part, si le « distingué » critique musical de la *Revue des Deux Mondes* avait eu le mérite d'analyser le premier, avec une grande finesse, les caractères du lied, le titre et le plan de son travail, le choix de ses exemples suffisaient à montrer qu'il considérait le *Volkslied* comme la simple préface de son étude sur les poètes contemporains. De là, un certain manque d'équilibre et de cohésion — dû peut-être aussi à la publication en articles successifs — qui l'avait empêché de réserver dans son travail au chant populaire la place que celui-ci méritait. L'impression produite par le livre de Schuré est toute autre. Ce n'est plus un critique brillant qui papillonne ; c'est l'Alsacien consciencieux qui pendant plus de quatre ans a mûri son œuvre : ici le *Volkslied* est à la base de tout le développement et lui donne de l'unité. La

1. *Ibid.*, p. 81.

2. Cf. *Ibid.*, pp. 79 et 85.

3. *Histoire du Lied*, 2^e éd. Sandoz et Fischbacher (1876) : *Avant-propos*, p. 13.

4. Édouard Schuré, en 1925, me nommait ces deux derniers auteurs comme l'ayant encouragé par leur exemple. L'ouvrage du Breton, *Barzaz-Breiz*, est d'ailleurs cité comme celui d'un précurseur de l'*Histoire du lied*. (p. 42).

classification des chansons populaires si variées est rattachée à la définition générale, peut-être moins subtile et moins spirituelle, mais plus intuitive, plus profonde que celle d'Henri Blaze. Et quelle différence de style ! Schuré ne procède pas comme ses devanciers par analyse, par petits traits ingénieux et délicats ; il esquisse de larges synthèses, des allégories pittoresques ou de gracieuses fictions qu'il parsème de nombreuses traductions en vers. Le livre de Blaze était l'œuvre d'un dilettante, d'un critique raffiné, l'*Histoire du lied* est sentie et décrite par un poète.

« Il importe... d'étudier la poésie du peuple, c'est-à-dire celle qu'il fait, pour savoir ce que doit être la poésie populaire, c'est-à-dire celle qu'on fait pour lui »¹. Dès le début se trouvent ainsi formulés, et la distinction entre le *Volkslied* et le *Kunstlied* qui s'impose à tout ouvrage de cet ordre, et le but du livre : faire naître, si possible, le goût de la poésie populaire en France.

Étudier le lied, c'est étudier l'essence du *lyrisme* qui constitue le fond de toute poésie primitive². Comme M^{me} de Staël, Schuré proclame que la poésie est « un besoin universel et profondément humain » et que « le grand poète possède, dans une forte mesure, une faculté qui existe chez tout le monde à des degrés très divers »³. Mais quel sentiment élémentaire peut pousser l'homme le plus simple à chanter ? C'est la joie ou la douleur de *vivre*⁴. « La poésie n'est donc pas autre chose que l'essence de la vie clairement et fortement exprimée ». Mais alors que l'existence réelle est obscure, fragmentaire, « la vraie poésie débrouille, éclaire, achève » ; elle choisit telle passion, remonte à sa source, l'isole et l'incarne dans un être vivant pour la pousser à l'extrême par l'imagination dans une région supérieure. Elle la *sublime*, pourrions-nous dire, pour lui donner une valeur typique, mais sans perdre de vue la réalité : « C'est la nature refondue par l'esprit mais qui ne cesse pas d'être la nature ». La poésie a sa place dans l'âme humaine à côté de la religion à laquelle elle s'apparente par la sympathie qui est à sa base, « ce besoin qu'ont les hommes de s'épanouir les uns dans les autres »⁵. Tout en rappelant M^{me} de Staël, Schuré ne fait-il pas ici pressen-

1. *Ibid.* *Avant-propos*, p. 18.

2. *Ibid.* *Avant-propos*, p. 19.

3. *Ibid.*, p. 43.

4. C'est à peu près exactement ce que nous disions de la poésie romantique, expression de la *vie* — du cœur ou du monde.

5. *Ibid.*, p. 44.

tir Guyau ¹ ? Or, de toutes les poésies, celle du peuple, qui « prend sa source dans les dernières profondeurs de la nature » ², est la moins factice et la plus puissante. « Le *Volkslied* est la création de tout un peuple. Ici, point de poètes de profession, mais de hardis improvisateurs ou plutôt la libre improvisation de tous les cœurs vivants » ³. Et cette liberté n'est pas une simple apparence formelle — l'absence de toute convention, la toilette négligée et l'allure dégagée de la bergère —, c'est un caractère profond, essentiel, de cette poésie primitive : « L'homme le plus simple, quand il arrive à la conscience de sa liberté, de son droit d'individu, éprouve sous le coup des sensations fortes le besoin de se représenter, de chanter et d'idéaliser sa vie pour en savourer l'essence » ⁴.

Le premier cri de la chanson populaire fut ainsi « un cri de révolte et d'indépendance ; il partit de la Suisse » ⁵ : la libération des quatre cantons marqua les débuts de la floraison du *Volkslied* au XV^e siècle. Au XVI^e, quand un monde nouveau fermente et bouillonne, quand la soif de tout examiner et de tout connaître brûle les cœurs, un invincible besoin de voyager s'empare de tous : c'est encore la vie libre, celle du *Wandern* qui va inspirer tous ces compagnons errants ou étudiants voyageurs. « Quelle vie autrement riche que celle des chevaliers du treizième siècle, que d'action, de mouvement, de vie de l'âme et des sens ! Ils parcouraient le monde avec leur pauvre valise, leurs amours et leurs illusions, sans songer au lendemain. Rarement ils revoyaient leur pays ; leur première amie qu'ils avaient tant aimée les attendait sept ans et plus, mais en vain. Ils ne revenaient pas, ils étaient morts à la lisière d'un bois ou au fond d'un bouge, nul ne savait leur tombe et bientôt ils étaient oubliés. Mais qu'importe ? ils avaient vécu et laissaient à leurs compagnons ce qui les unissait le plus : leurs chants » ⁶.

Vie fraternelle et libre activité, telle est pour Schuré l'essence du lied. Quant à la forme poétique de la chanson, elle a beau être

1. Pour Guyau l'art est « par excellence un phénomène de sociabilité, puisqu'il est fondé tout entier sur les lois de la sympathie et de la transmission des émotions » (*Art et Sociologie*, p. 383).

2. *Op. cit.*, p. 86.

3. *Ibid.*, p. 212.

4. *Ibid.*, pp. 42-43.

5. *Ibid.*, p. 56.

6. *Ibid.*, p. 75.

négligée, ellen'en est pas moins émouvante, de par son union indissoluble avec le moyen d'expression « qui pénètre le plus avant dans le cœur », la mélodie ¹. « Car, plus que tous les autres arts, la musique exprime l'inexprimable. Les mélodies populaires fixent, dans leurs simples modulations, ce qu'il y a de plus intime dans le sentiment du peuple. Les paroles rendent ce qu'il y a d'universel dans une émotion et l'éternisent par la pensée, mais la musique en exprime, pour ainsi dire, la naissance mystérieuse, le mouvement instantané et la vibration intérieure. Toute pensée lyrique sort d'un état indéfini de tout notre être, qui échappe au signe abstrait de la parole articulée » ².

Le *Volkslied* est ainsi toujours chanté ; œuvre anonyme et qui semble collective, il est chanté en chœur par le peuple.

Mais comment se retrouver au milieu du monde complexe et bigarré du chant populaire ? En habile logicien, Schuré tire sa classification de la définition générale qu'il vient de donner. « Comment saisir le lien qui unit tous ces personnages ? ... Ce qui les unit tous sans qu'ils le sachent, ce qui amène sur leurs lèvres les paroles et le chant, nous l'avons vu, c'est qu'en tous tressaille le sentiment de leur force et de leur liberté, c'est que tous aspirent à la vie indépendante » ³. Ainsi, chacun de leurs groupes « correspond à une certaine phase de la vie intérieure » ... A l'état de *vie primitive*, l'homme est perdu dans la nature et « se confond sans cesse avec elle » ⁴. Puis il sort de ce demi-sommeil pour se jeter dans le tourbillon du monde : c'est la *vie aventureuse*. Enfin, par la *vie religieuse*, il s'élève au dessus de son existence personnelle « et cherche à saisir sa relation avec l'infini » ⁵. Quant aux chansons d'amour, Schuré les met à part et paraît les considérer comme une classe intermédiaire, empiétant sur toutes les autres. La nature, l'aventure, la religion ne viennent-elles pas bien souvent se mêler à la vie amoureuse ?

Perdu dans la nature, l'homme primitif la peuple d'esprits élémentaires en général hostiles : le Scandinave évoque dans ses lieds un monde merveilleux qui se retrouve parfois en Allemagne, mais dépouillé d'une partie de sa magie. La sinistre rencontre d'Olaf et des Elfes, recueillie par Herder, est un reste de ces

1. *Ibid.*, p. 80.

2. *Ibid.*, pp. 80-81.

3. *Ibid.*, p. 93.

4. *Ibid.*, p. 94.

5. *Ibid.*, p. 95.

infiltrations nordiques. A cet univers inquiétant et crépusculaire s'oppose la chanson des régions germaniques plus méridionales, le domaine riant et lumineux de la vie patriarcale¹. Et « le roi de ce monde primitif, c'est le pâtre, le plus insouciant des hommes et le plus gai des chanteurs »². A l'origine, il était roi, prêtre et poète. Mais à mesure que la civilisation s'est compliquée il a perdu son prestige ; « il est comme le dernier représentant de cette vie primitive qui s'efface de plus en plus »³. Dans ses mélodies meurt mélancoliquement le premier idéal de notre grande race. « Mais on aimera longtemps encore à s'y rafraîchir ; car ces chants respirent une paix profonde », paix avec la nature, paix avec soi-même. Suivant l'ingénieux procédé dont nous avons dit un mot, Schuré va maintenant imaginer un récit très simple dans lequel il enchâssera une série de lieds idylliques.

C'est d'abord le paisible bonheur du berger à toute heure du jour :

La liberté, c'est la richesse
D'un cœur léger⁴.

C'est ensuite la fête de village qui attire le pâtre, avec le chant dialogué des saisons auquel succède la danse champêtre. Mais les couplets malicieux des filles intimident le pauvre garçon. Il aperçoit la bergère farouche de sa montagne. Il l'aborde ; elle s'esquive. Le coucou, son confident, l'aidera-t-il à la chercher ?

Je crie à haute voix : coucou !
J'appelle au loin, j'appelle !⁵

La belle ne répond pas... Elle aussi a été saisie par l'amour. Elle a un confident — le rossignol dont le chant nocturne augmente sa nostalgie⁶. Mais elle craint de rencontrer celui qu'elle aime. Enfin, un jour qu'elle poursuit le coucou moqueur, à l'improviste le pâtre

Paraît, l'embrasse et dit gaîment
Coucou, coucou, coucou !⁷

1. *Ibid.*, p. 110.

2. *Ibid.*, p. 112.

3. *Ibid.*, p. 135.

4. *Ibid.*, p. 114.

5. *Ibid.*, p. 121.

6. *Ibid.*, pp. 124-125.

7. *Ibid.*, p. 132.

Qui ne devine la fin de l'histoire ? Schuré nous la laisse entendre en nous chantant le lied symbolique de *la Rose des bruyères* ¹.

Au berger timide et rêveur s'opposent les hommes d'action que leur passion de liberté lance dans la vie aventureuse. C'est d'abord le chasseur, « le don Juan du peuple... toujours à l'affût des plus belles filles du pays » ². Ce sont les représentants de ce *fahrendes Volk*, si nombreux en ces siècles de guerre et de misère générales : le vagabond, enfant déshérité de la civilisation, qui mendie un baiser ou un verre de vin pour oublier un instant ses maux ³ ; le tzigane, accusé de sorcellerie, persécuté et maudit, que le peuple défend pourtant contre les juges ⁴ ; les brigands, sans pitié pour les marchands et les seigneurs, mais héroïques, aux yeux du peuple, par leur dévouement et leur fidélité les uns aux autres ⁵.

Dans le chant populaire, le soldat n'apparaît presque jamais comme le joyeux aventurier, encore moins comme le patriote qui va défendre son pays. C'est, la plupart du temps, le fils de paysan, le montagnard qui, pour fuir la misère, s'engage au service d'un prince. Tristesses du départ, souffrances de l'exil, dangers du combat, malheurs de la captivité : que de maux à côté de quelques instants d'exaltation joyeuse ! Qui ne connaît l'admirable lied du Suisse condamné à mort pour n'avoir pas su résister à l'appel du cor des Alpes ?

« Mes frères, mes amis,
Adieu, pour la dernière fois.
Oh, le berger avec sa douce voix,
Le cor, le cor, pourquoi l'ai-je entendu ?
Il m'a perdu » ⁶.

Étudiant ou artisan, le compagnon voyageur constitue l'élite de cette population qui chemine par les routes d'Allemagne. L'écolier est le plus léger, — plus infidèle à la femme et plus fidèle à Bacchus. L'artisan est le plus honnête, le plus sage, le plus

1. *Ibid.*, p. 133.

2. *Ibid.*, p. 141.

3. *Ibid.*, pp. 145-146.

4. *Ibid.*, p. 168.

5. *Ibid.*, p. 153.

6. D'après le lied si connu du *Wunderhorn* : « Zu Strassburg auf der Schanz... » Trad. par Schuré, *op. cit.*, p. 161.

heureux, car il a fondé son existence sur le travail¹. Quelle joie quand sonne l'heure de la liberté et que le vaste monde s'ouvre pour lui !

« Alerte ! compagnons, en route !
Valise au dos, il faut marcher.
Le premier pas, l'adieu qui coûte
Est fait, partons sans plus tarder.
Mais verse-nous, la belle fille,
Le vin à flots et qu'il pétille,
Ah ! que c'est beau de voyager ! »²

Quelle franchise et quelle vaillance dans la ballade de ce charpentier condamné au gibet pour avoir aimé la femme du margrave et absous par la volonté du peuple³ ! « C'est plus que la victoire de la nature sur les lois sociales ; c'est la noblesse du travail » que la muse populaire se plaît à consacrer par cet amour...

Grave, sérieux, profond, tel apparaît en effet l'amour dans le *Volkslied*. Il est « exclusif et indestructible, conçu comme la grande affaire de la vie »⁴. Jamais il n'est considéré comme un simple passe-temps et ses conséquences inévitables sont toujours mises en lumière. L'âme amoureuse s'épanouit au sein de la Nature. « Les êtres de la création ne sont plus que les symboles de ses plus secrètes pensées »⁵. Les fleurs surtout savent lui parler un mystérieux langage, « jeu favori et ressource infinie des amants »⁶. Le lied exprime toutes les nuances de la passion : joie d'aimer, espoirs des amants :

« Quand la toile sera finie,
Gai, nous la blanchirons.
Travaillons, au mois de Marie
Gai, nous nous marierons »⁷.

Nostalgie du cœur épris :

« Oui, le charbon ardent couve avec moins d'ardeur
Qu'amour doux et secret qui brûle au fond du cœur »⁸.

1. *Ibid.*, p. 175.

2. *Ibid.*, p. 177.

3. *Ibid.*, pp. 179-182.

4. *Ibid.*, p. 203.

5. *Ibid.*, p. 202.

6. *Ibid.*, p. 214.

7. *Ibid.*, p. 227.

8. *Ibid.*, p. 216.

Douleur de la séparation et de l'absence :

« Puisqu'il faut nous quitter sitôt,
Vite encor jette ton anneau !
Adieu ! adieu ! adieu !
Ah ! qu'il fait mal l'adieu ! »¹

Le lied prête aussi une voix à l'amour trahi, à la pauvre fille séduite et abandonnée, à la malheureuse infanticide pour qui le peuple est plus indulgent que l'inhumaine loi :

« J'apporte le pardon, arrête donc, bourreau !
— C'est trop tard, elle est morte en te disant adieu.
— Adieu, pauvre Nannon, ton âme est près de Dieu »².

Il ne tait même pas les fureurs de la jalousie et raconte sans grande émotion le châtement de l'infidèle :

Et que tira-t-il de sa poche ?
Un couteau reluisant.
Il le plonge au cœur de sa mie,
En fait jaillir le sang.

Il le tira de sa blessure,
Le sang coulait encor.
« Ah ! Dieu du ciel sauve mon âme !
Que c'est amer la mort ! »³

C'est peut-être dans ces lieds d'amour que le peuple allemand « a mis le plus de pitié et de religion »⁴. Ce n'est pas cependant qu'en sa poésie naïve « il ne se soit élevé jusqu'à la religion dans une acceptation plus large »⁵. Comme Henri Blaze, le critique alsacien reconnaît la place importante occupée dans le *Volkslied* par le sentiment religieux. Le chant officiel de l'Église catholique, de par sa langue et sa théologie souvent bien abstraite ou bien sombre, reste inaccessible au vulgaire. Aussi le peuple crée-t-il, pour satisfaire les besoins de son cœur, une foule de chansons pieuses qui ramènent le ciel sur la terre : elles célèbrent

1. *Ibid.*, p. 219.

2. *Ibid.*, p. 241.

3. *Ibid.*, p. 249.

4. *Ibid.*, p. 263.

5. *Ibid.*, pp. 273-275.

un Dieu humain faiseur de prodiges, peu différent des anti-ques héros des ballades, et surtout Marie, la Mère des douleurs contemplée dans les naïves Pietà, la maternelle protectrice des petits et des pécheurs¹. Dans le fameux *Lied du Tannhäuser*, la puissance rédemptrice de la Vierge tient en échec les maléfices de Vénus. Un mot d'invocation suffit à délivrer le chevalier de l'ensorcelante volupté :

« — Dans la caverne où je t'adore
Reviens, mon bien-aimé...

.....
— Non, car mon âme est affranchie
De ton charme odieux.
Arrache-moi d'ici, Marie,
Reine pure des cieux ! »²

Tannhäuser, c'est la protestation du peuple, au nom de la miséricorde infinie de Dieu et de Marie, contre un pape et un clergé au cœur dur :

« O prêtres qui damnez sans cesse
Pour vous est la leçon... »³

Dans cette révolte de la conscience populaire contre une religion de plus en plus inhumaine perce l'esprit de la Réforme. Au XV^e siècle, le divorce entre l'Église romaine et le peuple allemand était déjà accompli ; il n'attendait plus que les maladresses d'un Tetzl et l'énergie d'un Luther pour se manifester⁴.

Quelle magnifique floraison de *Kirchenlieder* nous devons au Rossignol de Wittenberg, à ce fils du peuple, amant de *Frau Musica*, l'auteur de la « Marseillaise des protestants » :

Le Dieu juste est ma forteresse,
Mon bouclier d'airain...⁵

Un psaume ? Non, un chant populaire énergique, entraînant, par l'allure et par la mélodie. Quels joyaux nous trouvons parfois chez les imitateurs de Luther, comme Paul Gerhardt, en plein

1. *Ibid.*, pp. 279-280.

2. *Ibid.*, pp. 285-286.

3. *Ibid.*, p. 287.

4. *Ibid.*, pp. 289-291.

5. *Ibid.*, p. 293.

XVII^e siècle ¹ ! Mais aussi, que de fadaïses et de platitudes dans le *Kirchenlied*. Par une étrange aberration, Luther, ami de la joie et du chant, traque avec une dureté impitoyable le gracieux *Volklied* ², coupable de frivolité, comme les premiers missionnaires en terre germanique avaient persécuté les vieux chants légendaires. Et s'ils ne peuvent détruire la chanson, les successeurs de Luther cherchent parfois — ô horreur — à imposer à ses gracieuses héroïnes l'accoutrement des abstractions théologiques : les trois jolies filles rencontrées par le chasseur sont déguisées en Amour divin, en Foi et en Espérance ³, et le galant séduit et enlève en croupe la Foi !...

A cette incompréhension de l'Église nouvelle s'ajoutait la diffusion de l'instruction, désastreuse pour le lied et qui se poursuivait depuis le début du XVI^e siècle. Le livre apportait au peuple l'idée toute faite : inutile de chercher davantage à exprimer naïvement les joies et les douleurs de la vie ; il suffisait de relire ou d'apprendre des pensées, peut-être plus raffinées de forme, « mais mortes sur une feuille poudreuse. Ainsi se perdit le don de l'improvisation, l'âme même de la chanson populaire » ⁴. Comme les Préromantiques, comme Herder, comme M^{me} de Staël, Schuré s'en tient au primitivisme poétique...

Ainsi, la source tarissait. Il ne restait plus qu'à la détruire et à souiller de fange les eaux pures du lac qu'elle avait formé. Ce fut la guerre de Trente ans qui s'en chargea. « Cette guerre terrible fut pour le peuple allemand ce que la croisade des Albigeois avait été cinq cents ans plus tôt pour la noblesse provençale. Elle détruisit une civilisation naissante comme une forêt à coups de hache, elle foula dans la boue la fleur la plus délicate de l'esprit, la poésie » ⁵.

*
* *

Passons sur les indications que Schuré nous donne sur la plus triste période des lettres allemandes et sur les débuts du réveil

1. *Ibid.*, p. 305. V. l'excellente traduction du lied :

« Tête sanglante et couronnée
D'opprobre et de douleurs »

un des plus émouvants cantiques de la Passion adoptés par nos Églises Réformées.

2. *Ibid.*, p. 315.

3. *Ibid.*, p. 317.

4. *Ibid.*, p. 315.

5. *Ibid.*, pp. 317-318.

poétique. Notons simplement la sûreté de jugement avec laquelle notre auteur fait ressortir la valeur de deux lyriques isolés, Fleming et Günther, et les précieux éléments de vie que les précurseurs de cette renaissance apportèrent à la littérature: Klopstock, le sentiment et l'inspiration au lieu du froid artifice; Lessing, l'action, à la place de l'insipide peinture; Herder enfin, la voix des peuples, des primitifs dans leurs chansons naïves¹. Le lied moderne va voir le jour; il « n'égale pas la chanson populaire primitive par la vigueur du jet, mais il la surpasse par la richesse des idées. Tout en partageant les aspirations modernes, il n'a rien perdu de sa simplicité ». Il est « l'écho toujours éveillé de la vie intime, politique, sociale et religieuse de la nation. Voilà ce qui fait sa force »².

Édouard Schuré, qui distingue la ballade du lied, mais en donne une définition fort voisine, analogue à celle que nous avons formulée au début de cette étude³, rend, en passant, hommage à Bürger qui le premier recueillit ce genre de poésie sur les lèvres du peuple, mais s'arrête longuement à Goethe pour le faire connaître à la France sous un aspect nouveau. Fidèle à sa définition du lyrisme qui est *vie*, notre critique s'attache à retrouver dans l'*homme* la source de la ballade et du lied goéthéens. Qu'il reproche à M^{me} de Staël de n'avoir pas su voir le Goethe intime, le lyrique, sous le personnage officiel et le penseur, c'est exact jusqu'à un certain point,⁴ si l'on s'en rapporte au choix de poésies philosophiques citées dans l'*Allemagne*. Mais Schuré nous paraît aller trop loin quand il affirme, avec l'assurance de la jeunesse, que « le lyrisme de Goethe est resté jusqu'à ce jour lettre close pour nous, puisqu'aucune traduction n'a pu nous donner un écho lointain de sa magie »⁵. Certes, bien des admirateurs sincères et avertis du grand lyrique n'avaient pas su traduire convenablement ses lieds dans notre langue. Mais beaucoup avaient pourtant scruté depuis longtemps l'existence sentimentale de l'auteur de *Werther* pour la révéler au public français.

L'heureuse innovation de Schuré, c'est d'enchâsser une douzaine de pièces lyriques — la plupart peu connues — dans une brève esquisse de la vie du poète, afin de les faire briller et de les

1. *Ibid.*, p. 350.

2. *Ibid.*, p. 412.

3. *Ibid.*, p. 395. Cf. *supra*, p. 50.

4. *Ibid.*, p. 357.

5. *Ibid.*, p. 356.

expliquer comme des efflorescences de la vie secrète du génie. Dans ses lieds et ballades, « Goethe est un improvisateur populaire, il n'est pas poète sur le papier » : il est poète « à toute heure de sa vie, poète toujours vivant et actif »¹. « Il a vécu en artiste, il a chanté en homme ». Il compose aussi naïvement qu'un chanteur de village, et si ses productions sont d'une qualité supérieure, cela provient, non d'une différence de méthode, mais de son esprit qui était de premier ordre. De la nature, Goethe tenait la sensibilité et la sincérité². Mais c'est au *Volkslied* — révélé par Herder et par les chansons d'Alsace — qu'il a dû son moyen d'expression le plus profond, le secret de cette harmonie entre la pensée et la forme³, cette mélodie mystérieuse enclose dans ses chants et que tant de compositeurs ont essayé d'en dégager⁴.

La critique contemporaine a pu entasser volumes sur volumes pour exprimer le génie de Goethe, elle n'a jamais senti ni rendu la valeur humaine de ses lieds, expression de sa vie intime, mieux que ne l'a fait ici le jeune poète alsacien.

Réveillé par Herder et Goethe de son sommeil séculaire, le vieux lied va chanter sans cesse jusqu'en 1848⁵ et même au delà. Mais si les Romantiques l'admirent et rendent aux poètes qui leur succèdent l'inestimable service de recueillir les modèles populaires dans le *Wunderhorn*, ils sont eux-mêmes incapables d'utiliser ces trésors : perdus dans le symbolisme et dans l'abstrait, ils n'ont presque plus « cette intelligence de la vie qui seule renouvelle les arts »⁶. Seule, la lutte pour l'indépendance politique est capable de les réveiller : le lyrisme reprend contact avec la réalité, avec l'âme populaire ; il retrouve son aspiration première, l'élan vers la liberté⁷. Kœrner, Arndt, comme Rückert, Eichendorff et Uhland sont les principaux chanteurs de cet « *Intermezzo* patriotique »⁸. La tourmente passée, les peuples de nouveau asservis, tous, sauf Arndt et Uhland, retournent à la poésie pure. Alors surgit un nouveau génie, hélas, à double face⁹ — exquise sensibilité et ironie infer-

1. *Ibid.*, pp. 381-382 et p. 405.

2. *Ibid.*, pp. 403-404 et pp. 366-369.

3. *Ibid.*, p. 405.

4. *Ibid.*, p. 507.

5. *Ibid.*, p. 412.

6. *Ibid.*, p. 420.

7. *Ibid.*, p. 424.

8. *Ibid.*, p. 425.

9. *Ibid.*, p. 453.

nale. En une allégorie étincelante, Schuré nous conte comment Heine « le plus fou des romantiques, mit le feu au château »¹. Mais il ne cache pas son admiration pour ce favori des Français, « le plus grand lyrique allemand du XIX^e siècle », qu'il place immédiatement après Goethe. Comme Blaze, il admire sans réserves le *Livre des chants*, au charme prenant, égal à celui des lieds de Goethe, mais sans traduire aucune pièce. Par contre, il adapte en vers, non sans bonheur, une douzaine de lieds extraits de l'*Intermezzo*². Une autre spirituelle allégorie nous amène à Uhland : Euterpe s'étant enivrée un jour a donné un baiser passionné à Heine ; mais dégrisée et contrite, elle est allée inspirer le calme poète du Wurtemberg³. Celui-ci a eu le grand mérite d'aimer le peuple et la liberté, tel son *Fils de la Montagne*. Sans s'arrêter à Kerner, un des favoris de Blaze, Schuré se hâte de rejoindre Wilhelm Müller, le plus brillant disciple de Uhland, le chasseur et l'écolier voyageur qui excelle, comme son maître, à faire parler le menu peuple⁴.

Plus actuelle, plus sincère, la poésie prend part au mouvement de 1840-1848. Moins sévère que Blaze qui condamne *a priori* le lied politique, Schuré ne paraît pourtant guère en estimer les productions : il n'en traduit aucune et reconnaît que « les poètes politiques de 1840-49 n'ont pas réussi dans cette tâche difficile »⁵. Réduits à la satire et à l'invocation d'un idéal vague, « ils n'ont pu que pousser des cris de révolte, tourner en ridicule les rois peureux et insolents, les ministres réactionnaires, les chanceliers serviles et la troupe moutonnaire des philistins »⁶.

Après l'échec de la révolution, c'est la cohue des auteurs contemporains. Des lyriques ? il n'en manque pas, mais depuis 1848, la poésie personnelle est en décadence comme chez nous, remarque Schuré ; tous se précipitent vers le roman ou le drame⁷ ; la tradition du lied ne se conserve plus outre-Rhin que par les sociétés de chant. Mais elle ne disparaîtra pas ; le lied possède tous les secrets du grand art : force, simplicité et vérité. Il méprise cette poésie savante qui ne vit que sur le papier, « qui se pare du nom pompeux et vide

1. *Ibid.*, p. 448.

2. *Ibid.*, p. 456.

3. *Ibid.*, pp. 467-468.

4. *Ibid.*, p. 470. Cf. *La Belle Meunière*.

5. *Ibid.*, p. 474.

6. *Ibid.*,

7. *Ibid.*, p. 483.

d'*art pour l'art* »¹. Il est « une œuvre pour tous, qui pénètre dans la hutte du pauvre comme dans le palais du riche » ; il est devenu ainsi « une sorte de trait d'union entre toutes les classes de la société ». Et surtout, il est *vivant* !



La longue conclusion de ce bel ouvrage, où le sérieux de la documentation disparaît sous les fleurs de la poésie et l'enthousiasme bouillonnant de la jeunesse, constitue une étude à part, consacrée à « *Ce qui manque à la poésie lyrique en France* ». Certes, nous pouvons citer de grands noms et quelques admirables chefs-d'œuvre — mais nous n'avons rien à opposer à cette poésie apprise et chantée par tous, si antique et pourtant touchée par toutes les idées qui ont si fortement agité notre siècle².

Comme M^{me} de Staël, comme Émile Deschamps et les Romantiques, Schuré voit une des causes de notre infériorité dans la forme revêtue par notre littérature qui gravite autour de la Cour au XVII^e siècle et laisse se creuser un abîme entre la poésie des classes instruites et celle du peuple³. Mais il s'écarte de ses devanciers, Parisiens de naissance ou d'adoption, quand il découvre la racine profonde de tout le mal dans la centralisation. Au XVIII^e siècle, Rousseau, Voltaire et les philosophes s'étaient bien libérés du joug imposé aux littérateurs depuis Louis XIV : ils écrivaient pour la France et pour l'Europe. Mais la poésie ne les suivit point, et la Révolution, partie des provinces et décentralisatrice avec la Constituante aboutit finalement, avec la Terreur et l'Empire, à une centralisation renforcée. Avec la Restauration et le mouvement romantique, on aurait pu espérer que la littérature reviendrait aux sources populaires : il n'en a rien été.

Le Romantisme a eu l'immense mérite de nous donner la liberté⁴, mais il s'est concentré à Paris. Ainsi s'explique son échec : toute cette agitation brillante est restée confinée dans des milieux très restreints de la capitale. Son caractère aristocratique l'a empêché

1. *Ibid.*, pp. 484-485.

2. *Ibid.*, pp. 489-490.

3. *Ibid.*, p. 493.

4. *Ibid.*, p. 494.

d'avoir la portée sociale du *Sturm und Drang*. Depuis, Paris est « devenu plus que jamais le centre littéraire exclusif et absolu... C'est Paris qui depuis trois cents ans, imprime son cachet à notre littérature, c'est Paris qui a empêché la fusion complète du génie du peuple avec celui de ses grands poètes » ¹... On n'écrit pas pour plaire à la majorité des Français, on fait son chemin en flattant les goûts de certains cercles de la capitale. Ceux-ci imposent à leur tour, par l'imprimé et le théâtre, leurs idées et leurs productions à tout le pays.

Mais une attitude purement négative est insuffisante. Il faut lutter contre le snobisme littéraire en faisant connaître la poésie populaire de toute la nation. « Le peuple a chanté dans nos provinces comme partout où les hommes marchent librement sous le ciel » ². Les œuvres poétiques des Bretons, des Basques, des Normands, des Francomtois, des Saintongeais ³ ont été récemment mises au jour : quelques fleurs perdues dans des bouquets de mauvaise herbe. Mais le poète doit les étudier, y chercher ce qui lui manque trop souvent, « la sincérité de la pensée, la sobriété de la forme et le tour musical » ⁴. Brizeux pour la Bretagne, Béranger pour Paris, Mistral pour la Provence ont déjà tenté, avec des résultats divers, cette alliance de l'art conscient de lui-même avec l'âme naïve du peuple ⁵.

Notre poésie populaire peut-elle suffire à nourrir un art jeune et nouveau ? Schuré ne le croit pas ; aussi nous donne-t-il un second conseil : Tournez-vous résolument vers l'étranger ⁶. Imitez-moi : étudiez le *folklore* poétique des autres nations. Quelles riches moissons en perspective ! Des gens pusillanimes vous crient que vous cesserez d'être vous-mêmes ? Non ! L'originalité est personnelle, inaliénable ; nous ne nous sentirons au contraire véritablement Français qu'après avoir étudié avec sympathie l'âme des autres peuples, quand nous pourrons exprimer à notre tour et à notre manière, comment vibre en nous l'âme universelle de l'humanité.

1. *Ibid.*, p. 495.

2. *Ibid.*, p. 496.

3. Schuré cite les travaux suivants : de la Villemarqué, pour la Bretagne. Francisque Michel, pour les Basques. Beaurepaire, pour la Normandie. Max Buchon, pour la Franche-Comté. Bujeaud, pour la Saintonge et l'Angoumois.

4. *Op. cit.* p. 497.

5. *Ibid.*, pp. 497-506. Cf. *Préface* de 1876, p. VI.

6. *Ibid.*, pp. 507-508.

La dernière condition à la renaissance d'une poésie populaire en France est l'intelligence de la musique. Le *Volkslied* naissait avec sa mélodie ; le *Kunstlied* des XVIII^e et XIX^e siècles a trouvé ses compositeurs ; « la musique s'élève et grandit avec lui »¹. « A défaut du poète musicien, qui est l'idéal, il faut tendre à une alliance sérieuse, désintéressée, entre le musicien et le poète ».

« Renaissance du génie provincial, étude de la poésie primitive chez toutes les nations, alliance de la musique et de la poésie »², ces trois conseils du critique alsacien, à la fin de la magistrale *Histoire du lied*, se ramènent au fond à un seul — celui de M^{me} de Staël qui sert d'épigraphe à sa conclusion : « La littérature cultivée devient si promptement factice, qu'il est bon de retourner quelquefois à l'origine de toute poésie ». Que nous conseille-t-il en effet de chercher au fond des provinces, à l'étranger et dans les rapports mystérieux de la musique et du chant, sinon le secret du lyrisme vivant, primitif, que nous semblons avoir perdu pour toujours ?

* * *

Dans cette *Histoire du Lied*, Édouard Schuré ne s'est pas contenté de donner aux littérateurs de la capitale une leçon de choses, en déroulant sous leurs yeux le panorama du lyrisme germanique, populaire d'origine et d'inspiration ; il a également présenté au public français la plus riche collection de lieds adaptés en vers qui eût paru jusque-là : cette œuvre de jeunesse a suffi pour le classer aussitôt au premier rang de nos poètes-traducteurs. De plus, les deux tiers des poésies qui illustrent son exposé sont — et c'est là une nouveauté — d'authentiques *Volkslieder*. Ceux-ci proviennent en grande majorité du *Wunderhorn*, beaucoup moins sont empruntés au recueil de Simrock, quelques-uns à celui de Uhland, aux *Gesellschaftslieder* de H. von Fallersleben, deux ou trois seulement à Herder. Sur la trentaine de *Kunstlieder* adaptés en vers dans la seconde partie du livre, près de la moitié est imitée de Goethe, mais ce sont pour la plupart des poésies rarement traduites en France. Schuré fait aussi une large place à Heine : une demi-douzaine de pièces proviennent de l'*Intermezzo*. Six autres poètes se partagent les neuf derniers lieds. Quant à Schiller et à Bürger, ils n'apparaissent

1. *Ibid.*, p. 509.

2. *Ibid.*, p. 511.

Le lied allemand.

sont même pas dans le recueil, preuve que Schuré exclut du genre *lied* tout poème à tendance épique ou philosophique ¹.

Schuré comprenait et *sentait* parfaitement l'allemand : on chercherait en vain dans la plupart de ses lieds des erreurs d'interprétation. Mais il a traduit en poète, et en poète musicien : l'impression générale passe pour lui avant l'exactitude scrupuleuse des idées, la fidélité au rythme avant la recherche de la rime — n'en déplaît aux Parnassiens ! — car le rythme, il le sent bien, est l'essentiel dans la prosodie musicale du lied. « Le rythme, dit-il, c'est la mélodie du vers, la rime c'est son harmonie. Or, dans la poésie populaire, la mélodie prédomine, l'harmonie est encore d'une simplicité primitive » ². Jamais il n'imité ces étranges traducteurs romantiques qui retouchaient leur modèle pour le rendre acceptable au goût du jour et donnaient, comme Delcroix, à tous leurs auteurs le même accoutrement à la française et à l'antique. « Rendre l'original, en donner la sensation vive autant qu'il m'a été possible, tel était mon but unique » ³, nous déclare Schuré. « Me trouvais-je en face d'une poésie correcte et rigoureuse dans la forme, je me suis efforcé de la rendre sous une forme analogue. Rencontrais-je au contraire une chansonnette rustique et court vêtue, je n'ai point hésité à lui conserver sa toilette négligée. Quand j'avais à présenter une bergère, je ne l'ai point habillée en princesse » ⁴.

Un coup d'œil sur les traductions de Schuré suffit pour permettre d'en apprécier la grande variété de rythme. L'alexandrin est exceptionnel ; le poète ne l'utilise que pour traduire les strophes de deux vers coupés par une césure qui donnent au poème allemand une allure grave et parfois tragique ⁵. Telle est l'histoire d'Olaf, célèbre en France par l'adaptation libre de Leconte de Lisle (*Les Elfes*) :

Olaf la nuit au bois chevauchait hardiment,
Pour inviter la noce ; il fredonnait gaîment.

1. De Fleming et de Günther, quelques fragments ;

De Goethe, 14 lieds et 2 fragments ;

De Heine, 6 lieds ;

De Arndt, Eichendorff, Uhland, 2 ;

De Körner et W. Müller, 1 ;

De Reinick, 1 strophe ;

Tel est le détail des *Kunstlieder* cités.. V. notre bibliographie des *Lieds et ballades*.

2. *Hist. du lied*, p. 151 (Note).

3. Cf. pl. ht. *Introduction*, p. 18.

4. Schuré, *loc. cit.* p. 151. (Note).

5. Cf. Uhland : *der Wirtin Töchterlein, die Rache*.

Les Elfes en dansant lui barrent le chemin,
Et la reine des bois lui tend sa blanche main.

Olaf, on se le rappelle, refuse de danser avec la reine des Elfes ; celle-ci lui répond, hélas, par un vers que n'eût pas désavoué Émile Deschamps :

Que la mort sans retard monte en croupe avec toi !

et le frappe au cœur.

Et quand il s'en revint au seuil de son château,
Sa mère l'attendait et lui dit aussitôt :

— O mon fils, qu'as-tu donc ? Mon fils tu me fais peur !
D'où vient ton œil si terne et d'où vient ta pâleur ?

— Ma mère calme-toi, ma mère n'aie pas peur,
Une Elfe des forêts m'a frappé sur le cœur.

Le lendemain matin, la fiancée arrive et cherche son bien-aimé ; malgré la mère qui le dit parti à la chasse, elle le découvre :

La vierge souleva le manteau brodé d'or,
Et le seigneur Olaf était là pâle et mort !¹

Schuré a fait choix du même rythme pour la triste ballade de *l'Infanticide*², et pour celle du Nix sensible à la musique qui consent — faveur bien exceptionnelle ! — à rendre les trois filles qu'il a enlevées :

Le seigneur Pierre dit à l'écuyer servant :
Cours me chercher ma harpe et reviens sur le champ.
Ah ! comme il fait vibrer sa harpe harmonieuse !
Le Nix tout aussitôt sort de l'onde écumeuse.

Trois fois le chevalier joue : l'Ondin apparaît sur l'eau, puis il pleure :

Pour la troisième fois, la harpe d'or résonne ;
Un bras blanc sort de l'onde et le fleuve en frissonne.
.....

1. *Op. cit.* p. 106 sqq.

2. V. pl. ht. p. 235.

Le chant de Zinkgref (Wunderhorn I) : « Marche en avant, mon fils, mon compagnon de guerre », est aussi rendu en alexandrins (*Op. cit.* p. 196).

Il joue, et chaque rose avec amour s'incline,
 Il joue, et sur son cœur il attire Christine.
 Et le Nix sort du fleuve à ce chant triomphant,
 Sur chacun de ses bras est assise une enfant ¹.

Presque toujours, le rythme adopté par Schuré est vif comme celui de la strophe allemande. Tel est celui de la chanson adressée par le célèbre Hutten aux lansquenets de Sickingen. « On y voit, remarque Schuré, que le poète libre penseur, tout en exprimant sa forte individualité, se laisse entraîner à chanter comme le peuple ».

« Je l'ai tenté dans l'âme,
 Du bras je l'ai tenté.
 Toi qui m'appelles : infâme,
 Vois ma fidélité.
 Oui, jusqu'au bout
 Je brave tout,
 Pour sauver ma patrie.
 Que tout Germain,
 Soit libre enfin.
 Qu'un prêtre en vain menace et crie » ².

Le rythme des vers alternés est fort bien conservé dans cette adaptation d'un autre lied de la Réforme, le fameux cantique de Luther :

Le Dieu juste est ma forteresse,
 Mon bouclier d'airain.
 Je sens son bras dans ma détresse.
 Je tiens sa forte main.
 Satan rugit, se lève et s'arme
 Avec ses légions.
 Le faible pousse un cri d'alarme :
 Tremblez, ô régions ! ³

Pourquoi faut-il que les deux derniers vers viennent déparer la fière allure de cette strophe !

L'adaptation de *Heidenröslein* sautille malicieusement comme le lied de Goethe :

1. *Ibid.*, pp. 102-103.

2. *Ibid.*, p. 193.

3. *Ibid.*, p. 293.

Un garçon vit un jour fleurir
 La rose des bruyères,
 Dans sa fraîcheur belle à ravir.
Il s'arrêta fou de plaisir,
Le cœur tout en prière.
 Petite rose, ô rose rouge,
 O rose des bruyères.

Il lui dit : Je te cueillerai !
 O rose des bruyères !
 Elle dit : Je te piquerai !
 Et jamais ne le souffrirai,
Je suis beaucoup trop fière !
 Petite rose, ô rose rouge,
 O rose des bruyères !

Et le sauvage enfant cueillit
 La rose des bruyères,
 La pauvre fleur se défendit,
 Fallut bien qu'elle le souffrît ;
 Bientôt se laissa faire.
 Petite rose, ô rose rouge,
 O rose des bruyères !

La première strophe de l'inscription d'Ilmenau **conserve** bien le martèlement sourd et lassé de l'original :

Sur les cimes imposantes
 Paix et mort ;
 Dans les forêts frémissantes
 Tout s'endort.

La seconde est malheureusement un peu délayée :

Plus un souffle, plus un soupir...
 Petit oiseau se tait dans les feuillages,
 O cœur ! ô calme tes orages !...
 Car bientôt ta paix va venir ¹.

La traduction du *Pêcheur* reproduit avec fidélité la mesure et les rimes croisées du texte de Goethe. Malgré les inexactitudes de détail, elle est encore de celles qui ont le mieux conservé l'atmosphère en quelque sorte cristalline de la ballade allemande :

1. *Ibid.*, pp. 386-387.

Le flot mugit, le flot s'élève,
 Lui baise le pied nu,
 Son cœur se gonfle et se soulève
 Comme au plus doux salut.
 Ce fut un chant, un long sourire...
 Il tressaille éperdu !...
 Il cède... il tombe... elle l'attire
 Et nul ne l'a revu ¹.

Mêmes qualités d'exactitude rythmique et mélodique dans la
Loreley :

Dis-moi, quelle est donc cette histoire
 Dont mon cœur se souvient,
 De douce et d'antique mémoire,
 Qui toujours me revient ?

La brise fraîchit, il fait sombre,
 Le vieux Rhin coule en paix ;
 Tout dort, tout grisonne ; dans l'ombre
 S'embrasent les sommets ².

Les vers de 6 syllabes de *l'Anneau brisé* rendent bien la mesure à
 3 temps forts de la chanson d'Eichendorff :

Au fond de la prairie,
 Là cause un frais moulin ;
 Ma maîtresse est partie,
 Je tourne autour en vain.

Elle était ma promesse,
 J'en reçus cet anneau,
 Mais quand la foi se brise,
 Se brise aussi l'anneau.

Je parcourrai la terre
 En chanteur ambulante ;
 Ma voix avec mystère
 Dira mon long tourment.

J'irai dans la bataille
 En sombre cavalier ;
 Au fort de la mitraille
 Je veux, je veux voler.

1. *Ibid.*, pp. 398-399.

2. *Ibid.*, pp. 460-461.

Le moulin me repousse...,
 Il tourne, il tourne encor,
 La mort me serait douce...
 Il se tairait alors !¹

Citons enfin la traduction de *Fichtenbaum und Palme* qui compte parmi les meilleures :

Sur un mont chenu de Norwège,
 Un pin se dresse triste et seul,
 Il dort — et l'éternelle neige
 Le couvre d'un épais linceul.

Il rêve d'un palmier splendide,
 Qui loin dans l'Orient vermeil,
 Languit seul sous un ciel torride,
 Sur son roc brûlé du soleil².

Bornons-nous à ces quelques exemples ; joints aux strophes citées dans la première partie de ce chapitre, ils suffisent à faire ressortir les qualités et les défauts de la méthode *impressionniste* adoptée par le poète alsacien.

C'est la rime qui, de son aveu même, lui a donné le plus de mal. Quand il ne pouvait faire autrement, il l'a sacrifiée au rythme : il ne s'en cache pas et nous croyons qu'il a eu raison.

Il ne se gêne pas pour faire rimer à l'occasion un mot avec lui-même (Cf. *l'Anneau brisé*, str. 2), ou des singuliers avec des pluriels (Cf. *la Rose des bruyères*, str. 1.). La rime est en général fort pauvre ; exceptionnellement, Schuré se contente d'assonnances (Cf. *Le Tambour*, p. 164 : *ô gai-escalier*. — *Le charpentier et la femme du margrave* p. 180 : *femme - lui-même*). Faute à nos yeux plus grave, il introduit parfois dans ses vers de lourds adverbes en *ment* ou des participes présents pour se ménager des rimes faciles (Cf. *Olaf* 1^{re} str. et *la Violette*). Les diminutifs ont été aussi pour lui une ressource bienvenue : *fleurette-brunette-fillelte-seulette-chansonnette-pauvrette*, etc.

S'assit dans l'herbe la *pauvrette*
 Toute pensive, et dit :
 Comptons combien de temps *seulette*
 J'attendrai mon ami...

1. *Ibid.*, pp. 437-438. La conservation de la mesure est du reste rendue indispensable par la mélodie de Silcher que Schuré cite à la fin du volume (mél. V.).

2. *Ibid.*, p. 458.

et plus loin :

Ah ! c'en est trop, dit la *fillette*
 Qui bondit en sursaut,
 Je te battraï de ma *houlette*,
 Sot et méchant oiseau.

Ne lui en tenons pas rigueur ! Fréquents dans notre ancienne chanson, légers d'allure, ils contribuent à donner aux traductions le tour familier et parfois vieillot du *Volkslied*.

Schuré ne recule pas devant l'hiatus et a même parfois recours aux élisions pour se tirer d'affaire tout en accentuant le ton populaire de la poésie :

Tant de joie, de ravissement
 Qu'il y a d'*étoil's* au firmament ¹.

Sur l'eau frétille les poissons,
 Et gai ! Dansons nous *aut's* garçons ².

Ou encore, dans *La fille du Sultan* :

Le sultan avait *un'* fillette...
 Quittant le *royaum'* de son père...
 En Jésus *ell'*s'est confiée...³

Ce ne sont là que péchés véniels dans des chansons. Il est beaucoup plus regrettable de constater les nombreuses et importantes modifications que Schuré a fait subir aux idées de ses modèles. Ce n'est pas qu'il cherche à les embellir en les accommodant au goût français : la périphrase classique relevée dans *Olaf* est tout à fait exceptionnelle⁴. Mais le cauchemar de la rime, rendu peut-être plus redoutable pour lui par une certaine pauvreté de vocabulaire, l'a trop souvent poussé à dénaturer le texte du lied pour en sauvegarder autant que possible la construction rythmique. Certaines strophes de *Loreley* nous offrent un excellent exemple de cette déformation :

1. *Ibid.*, p. 225.

2. *Ibid.*, p. 83.

3. *Ibid.*, pp. 281-283.

Rarement il supprime l'article afin d'imiter l'ancien langage :

« Rossignol de sa voix vibrante

Me dit bonsoir » (*Ibid.*, p. 114).

« Rossignolet au doux ramage »... (*Ibid.*, p. 125).

4. V. pl. ht. p. 245.

Là-haut une vierge *immortelle*
 Trône au soleil couchant,
 Son sein de rubis étincelle,
 La belle chante un chant ;
 Chante en peignant sa chevelure
Plus fière que le jour,
 Un chant de merveilleuse allure,
 Un puissant chant d'amour !...¹

Sans parler des additions importantes au texte, il est à remarquer que l'image visuelle est complètement modifiée : son sein de rubis remplace l'adjectif *golden* qui revient trois fois (Ihr goldnes Geschmeide — ihr goldnes Haar — mit goldenem Kamme). La vision dorée, toute naturelle sous les feux du couchant, est supprimée. Est-ce parce que dans une poésie destinée au chant, tout devait être sacrifié au maintien du rythme² ? Schuré aurait pu s'en tirer probablement tout en restant plus fidèle.

Certaines pièces, comme *Des Schäfers Tageszeiten*, sont harmonieuses et pleines de grâce :

Non loin de mon troupeau dormant,
 Bien doucement,
 Couvert de mousse je sommeille.
 Au sein du bonheur je m'éveille
 Frais et content.
 Châteaux à tourelle dorée
 Du val lointain,
 Vous n'êtes pour moi que rosée
 D'un beau matin³.

Mais il faut se garder de les mettre à côté du texte allemand : elles apparaîtraient aussitôt comme des imitations assez lointaines. Comparées aux lieds originaux, les traductions du *Pêcheur* de Goethe, de la poésie d'Ilmenau, de *la Rose des bruyères* et de bien d'autres ne mériteraient d'un correcteur scolaire qu'une note médiocre. Par contre, certaines adaptations sont des chefs-d'œuvre d'habileté et d'exactitude, si l'on songe aux difficultés de la version en vers. Citons en particulier la traduction partielle de *Tannhäuser*⁴, déjà mentionnée :

1. *Ibid.*, p. 461.

2. La mélodie de Silcher est en effet donnée dans l'Appendice (VII).

3. *Ibid.*, p. 113.

4. *Ibid.*, pp. 284-287.

— Beau chevalier, tu sais, je t'aime!
 Il faut t'en souvenir.
 Ne m'as-tu pas juré toi-même
 De ne jamais partir ? ¹

— Non, à tes chaînes, sur mon âme,
 Je n'ai pu me river.
 Si j'étais ton esclave, ô femme,
 Dieu m'aide à me venger !

— Les *Deux enfants de roi*, forme populaire de la triste légende d'Héro et de Léandre :

Ils étaient deux enfants de roi,
 Deux fiers enfants, s'aimant d'amour ;
 Ils ne pouvaient s'aimer en paix,
 Entre eux la mer grondait toujours.

Le fils du roi se noie et la princesse le fait retirer de l'eau par un pêcheur :

Elle ôta de sa main royale
 L'anneau resplendissant des rois.
 — Voilà, bon pêcheur, pour ta peine
 Le salaire que je te dois. —

Elle prit dans ses bras de neige
 L'ami, puis regardant les cieux,
 Elle s'élança dans les vagues :
 — O mon père, ô ma mère, adieu ! ²

— Le lied extrait de *la Belle Meunière*, au murmure clair comme celui du ruisseau :

J'entends chanter et bruire
 Un ruisseau de cristal.
 Il bondit et va rire,
 Folâtre au fond du val...³

— *L'Anneau brisé* et *la Violette* méritent aussi d'être mentionnés ; nous connaissons déjà le premier de ces lieds ; le second, malgré quelques réserves à faire sur les décasyllabes de la 2^e strophe et l'abus des rimes en *ant*, permet d'apprécier à quel degré Schuré est supérieur à Charles Nodier et à Chénedollé :

1. *Wunderhorn* : str. 3.

2. *Ibid.*, pp. 255-258.

3. (*Où vais-je ?*) *Ibid.*, pp. 470-471.

Sur la prairie était une fleurette
 Qui se cachait fort humblement.
 C'était la plus charmante violette !
 Survint la bergère en chantant,
 D'un pas léger, d'un cœur content,
 Là-bas, là-bas,
 Par la prairie en fredonnant...

Las ! dit la fleur, pourquoi ne suis-je
 La reine des prés un instant ?
 Ah ! rien qu'un seul instant, vous dis-je,
 Qu'elle daignât me cueillir de sa main
 Et me presser mourante sur son sein,
 Rien qu'un instant,
 Rien qu'un quart d'heure seulement !

Las ! qu'advint-il ? Vint la fillette
 Et ne vit pas la violette.
 Elle écrasa la pauvre fleur,
 Qui tombe et dit en expirant :
 Et si je meurs, je meurs pourtant
 Pour toi, pour toi,
 Et sous tes pieds en t'adorant !¹

Qu'importe la fidélité absolue à la lettre, si le poète — qui n'a pas à écrire un devoir d'élève — arrive à rendre intégralement la musicalité intime, la *Stimmung* émouvante de ses modèles ! Ne sont-ils pas dignes de Verlaine, ces deux paysages mélancoliques, symboles de l'âme désolée, l'automne et le triste adieu :

Le bois jaunit, le bois frissonne,
 Les feuilles tombent lentement ;
 J'ai vu tomber au vent d'automne
 Ce qui fleurit de plus charmant.

La cime frêle et douloureuse
 Des arbres vient de s'embraser.
 Saison d'été, saison heureuse,
 Serait-ce ton dernier baiser ?...²

L'hiver et le désespoir d'un amour incompris :

1. *Ibid.*, pp. 397-398.

2. D'après Heine (*Ibid.*, p. 458). Nous ne pouvons identifier avec certitude la pièce de Heine qu'a imitée Schuré. La *Stimmung* est la même que celle du Lied XLIII de *Neuer Frühling*, mais le mot à mot en est fort différent.

Il neige, il vente, il neige,
 Et l'hiver a soufflé.
 Où donc m'abriterai-je ?
 Les sentiers ont gelé.

Où reposer ma tête ?
 Le repos est si doux !
 O neiges, ô tempête,
 Où donc m'emportez-vous ?

O toi qui me fus chère,
 Viens, ouvre par pitié
 Tes bras à ma misère,
 L'hiver sera passé ¹.

S'il a été parfois inexact, Édouard Schuré, poète-traducteur, n'a, peut-on dire, jamais été ni faux, ni plat ; il a su faire passer dans notre langue, polie mais appauvrie par la mondanité et les habitudes académiques, l'allure dégagée et familière du lied ; il en a fait respirer le subtil parfum au lecteur français. En pleine période parnassienne, il a préparé les voies de la réaction symboliste. Ce n'est pas là un mince mérite ! — Il a pris trop de libertés avec ses textes, il s'est laissé aller à des « licences poétiques » exagérées ? Que celui qui n'a jamais éprouvé par lui-même les difficultés inouïes de la traduction en vers lui jette la première pierre !

* * *

Un coup d'œil sur le recueil de poésies originales, paru en même temps que la 2^e édition de l'*Histoire du lied*, va du reste nous permettre d'apprécier à sa juste valeur la verve gracieuse et mélancolique de Schuré qui doit tant à la chanson allemande.

Notons d'abord l'appel initial de l'Esprit de la Montagne et ses promesses conformes à la théorie du lied élaborée par le poète ² :

Oh ! pâle enfant de la cité,
 Je te promets la *Liberté* ! ³

1. Recueil de Uhland. I. N° 44 — de Schuré, p. 246.

2. V. pl. ht. p. 230.

3. Ed. Schuré : *les Chants de la Montagne* (Sandoz et Fischbacher, 1876). p. 13, Il ajoute du reste ici une troisième promesse, plus intellectuelle, celle de la *lumière*.

et plus loin :

Ton âme est-elle inassouvie ?
Viens-t'en ; je te promets la *vie* ! ¹

Réfugié au sein de la Nature, le chanteur invoque, comme Heine, ses propres « mélodies » avant de les lancer à travers le monde. Puis, tel le poète du *Harzreise*, il essaie d'exprimer ses états d'âme en présence des monts et des forêts.

C'est la même nostalgie des cimes :

« J'aime les hauteurs indomptées,
Je hais les villes empestées
Où meurt le souffle des grands bois,
Où l'orgueilleuse Hypocrisie
Chassant la Franchise et la Vie,
Commande aux peuples comme aux rois » ².

C'est le même amour des hautes futaies :

Ils règnent fiers et grands dans la montagne austère
Les vieux sapins géants qui croissent en forêt ;
Marche et pénètre au cœur de leur noir sanctuaire
Et l'arbre sombre et fort te dira son secret ³.

C'est enfin l'émotion d'un calme et pur matin :

La rosée erre autour des cimes,
Des cloches tintent du lointain ;
Des bois feuillus, des bleus abîmes
Montent les senteurs du matin ⁴.

On croirait entendre Eichendorff ⁵ dans cette *Sehnsucht* vague de la *Nuit d'été* :

« Ainsi, dans mon âme endormie
Chante mon amour d'autrefois,
Je reconnais sa mélodie
Et je ne sais d'où vient sa voix » ⁶.

1. *Ibid.*, p. 15.

2. *En Marche*, p. 75.

Cf. la *Stimmung* de Heine : *Harzreise*, *Prolog*.

3. *En Forêt*, p. 77.

4. *Matin dans les Vosges*, p. 85, 3^e str. Cf. Heine, *Harzreise* : *Auf dem Brocken*.

5. *Aus dem Leben eines Taugenichts*. Lied : *Schweigt der Menschen laute Lust...* (2^e str.)

6. *Nuit d'été* (3^e str.) p. 123.

Comme Chamisso ¹, Schuré revoit le château de ses rêves d'enfant :

« Oh ! dis, serait-ce un songe
Où mon regard se plonge,
Serait-ce un souvenir ?
O château de ma mère,
Montagne solitaire,
Séjour de mon désir !

Haute était la montagne,
Au loin sur la campagne
Régnaien't les fières tours,
Et la forêt ombreuse
Comme une mer houleuse
Bruissait aux alentours » ².

Est-ce le poète de l'*Intermezzo* que le souvenir des amours perdues vient hanter dans la solitude ?

« J'ai vu passer ma bien-aimée
Dans la foule au milieu du bal,
Mais ma face s'est détournée
Car la foule me faisait mal.
...J'ai marché plein d'inquiétude
Sous les berceaux profonds des bois.
Tout vibrait dans la solitude
Et le silence avait sa voix » ³.

Quel émouvant écho de Heine encore dans *Vesper* !

« Douce était la soirée,
Divine était la nuit,
Alors qu'à la vesprée
Tu m'enlaçais sans bruit...
— Las ! aujourd'hui l'absence
Sépare nos douleurs,
Le lourd, l'affreux silence
Est tombé sur nos cœurs » ⁴.

Comme les poètes du *Volkslied*, comme Goethe, Schuré s'entretient avec les fleurs. Le rythme vif de *Surprise* rappelle *Gefunden* ⁵ :

1. *Schloss Boncourt*.

2. *Château perdu*, pp. 58-59.

3. *Illusion*, pp. 42-43, Str. 1 et 4.

4. *Vesper*, pp. 132-133, Str. 1 et 6.

5. Ich ging im Walde
So für mich hin...

Fraîche pervenche,
 Toi qui te penche
 Sur le sentier,
 Où donc est-elle ?
 Vis-tu la belle
 Ici passer ? ¹

Le tendre dialogue de la Rose et de la Belle semble le pendant de *Heidenröslein* :

Un frais bouton de rose
 Sur sa tige brillait ;
 Dans la fleur presque éclore
 Une perle tremblait.
 La belle jeune fille
 Se pencha sur la fleur :
 — Frais bouton qui scintille
 Qu'as-tu donc dans le cœur ? ²

Le *Myosotis* hante le poète jusque dans ses rêves, c'est le *Vergiss-meinnicht* des lieds, la fleur nostalgique du souvenir ³.

Le doux tilleul, comme dans le lied de W. Müller, est compatissant aux douleurs humaines :

Le beau tilleul, à sa souffrance
 Soupire doucement ⁴.

Si les réminiscences de Heine paraissent abonder dans ces chansons de Schuré, imprégnées presque toutes d'une *Stimmung* mélancolique, les ballades du jeune poète alsacien rappellent Goethe et Uhland. Son *Ondine*, moins cruelle que la Nixe de Goethe, se contente de ravir un baiser au pêcheur endormi pour railler ensuite la nostalgie éveillée en son cœur :

Elle le contemplait ; puis la folle amoureuse
 Inclina son beau corps, et sa lèvre rieuse
 Sur sa bouche vint se poser...
 Le pêcheur pousse un cri, se soulève, s'élance,
 Étend les bras... Hélas ! tout dort au fond de l'anse,
 La lune joue avec le flot.
 Il entend seulement sous l'onde qui chemine
 Les sonores éclats d'une voix cristalline,
 Qui rit, moqueuse, au fond de l'eau ⁵.

1. *Surprise*, p. 107.

2. *La Rose et la Belle*, p. 102.

3. p. 113.

4. *Smila* p. 161.

5. *L'Ondine*. Str. 8 et 9, pp. 153-154.

Le refrain partiellement modifié à chaque strophe de *T'en souvient-il* est un écho du chant de *Mignon* :

« T'en souvient-il encore ?
C'est là que je voudrais, sous l'ombre accoutumée,
T'écouter en silence, ô toi, ma bien-aimée »¹.

Les châteaux du *Roi d'Armor* et du *Roi de la mer* rappellent celui du *Roi de Thulé* ou *das Schloss am Meer* :

Parmi les vagues et l'écume
S'élève une île, aux mers du Nord,
Comme un nid d'aigle, dans la brume
Se dresse un sombre château fort².

N'est-elle pas digne enfin de Uhland ou du poète des *Romanzen*, cette *Fiancée du Croisé*, symbole de la tragique ironie du sort qui nous pousse souvent à chercher bien loin un amour qui fleurit, ignoré, auprès de nous ? Déguisée en écuyer, la jeune fille qui l'aime accompagne le croisé en Orient et tombe, mortellement frappée, pour le sauver d'un guet-apens où il s'est laissé attirer par les traîtres charmes d'une musulmane :

De sa blanche poitrine ouverte
Le sang jaillit avec amour.
— « C'est une femme ! ô ciel, c'est Berthe !
Que Dieu me foudroie en ce jour !

Réveillez-vous, car je vous aime !
C'est moi qui veux mourir pour vous.
— Il est trop tard, je meurs moi-même,
Seigneur, n'en soyez point jaloux »³.

Ce fut un vrai poète qu'Édouard Schuré, ce coup d'œil sur ses œuvres lyriques, après l'examen de ses imitations de lieds, nous le prouve. Plus heureux que les poètes-traducteurs qui chantaient vingt-cinq ans plus tôt, il a eu à sa disposition une prosodie plus souple et plus large, débarrassée, — grâce à l'influence continue des lyrismes étrangers et de la littérature provinciale, — du culte de la rime et des métaphores traditionnelles. Son âme alsa-

1. *T'en souvient-il*, p. 124 sqq.

2. *La Fille du Roi de la Mer*, p. 176 sqq.

3. *La Fiancée du Croisé*, str. 42-43.

cienne, aux confins des deux mondes, a fait passer dans ses poésies françaises l'atmosphère germanique du lied, cette teinte vaporeuse propre à chaque pièce, visible en quelque sorte entre les lignes. Dans ses pièces originales comme dans ses traductions, Henri Blaze avait bien chanté l'amour et le printemps en strophes alertes, dont le rythme vif et l'allure familière rappelaient le lied. Mais la ressemblance était superficielle. Ce brillant et souple talent restait au fond attaché à la spirituelle chanson française ; il paraissait même, dans la pratique, s'être moins assimilé le lied que tel de nos poètes familiers ; comme M^{me} Desbordes-Valmore qui n'a pourtant à peu près rien traduit. L'élément germanique par excellence, l'accompagnement en sourdine de la *Stimmung*, manquait. Édouard Schuré, au contraire, a su s'élever, non seulement au-dessus de la prosaïque traduction « grammaticale », mais dépasser même la traduction « libre » qui, disent Novalis et Goethe, travestit facilement l'original. Comme Gérard, il s'est parfois rapproché de l'idéal, de la traduction « mythique » ; il a su alors dégager l'essence des petits chefs-d'œuvre qu'il adaptait en français et faire entendre à la fois dans ses vers les deux sœurs qui rappellent si étrangement *la Jeune Étrangère* de Schiller — l'âme rêveuse du lied et sa mélodie ¹.

1. *Deux Sœurs*, p. 91 sqq.

D'où venez-vous, sœurs florissantes,
Si lumineuses par nos bois ?
D'où venez-vous, ô sœurs chantantes,
Dont si douce est la voix ?

— Nous venons des montagnes vertes
Où nichent merle et rossignol,
Nous descendons, deux sœurs alertes,
Du bleu, du bleu Tyrol (str. 10 et 11).

Ces deux sœurs symbolisent, pensons-nous, le chant populaire, né dans la montagne, ami des Elfes (str. 12), de toute la nature (str. 5 et 13), du printemps et de l'amour (str. 7), des grands comme des humbles (str. 14) et qui change les pleurs en sourire (str. 16). Mais pourquoi ces *deux sœurs*, dont le royaume est la mélodie et qui prodiguent les fleurs (str. 16), et non, comme dans Schiller, une seule Muse ? On ne peut expliquer ce dédoublement que par le double caractère du lied et nous hasardons dans notre texte cette explication.

— Cf. l'appréciation si élogieuse de Sarrazin (*Franco-Gallia*, oct. 1885, p. 287) pourtant si sévère pour notre lyrisme familial : les poésies de Schuré prouvent que le français peut s'assimiler le ton du lied germanique.

CHAPITRE III

LE LIED NATURALISÉ FRANÇAIS.

Échec de la tentative de Schuré : la guerre franco-allemande. Réaction contre les idées de M^{me} de Staël ; Nisard pour l'isolement artistique. — Reprise des études germaniques, avec le *Gœthe* de Mézières (1872).

Paul Verlaine, comme Mallarmé, s'était écarté du Parnasse. Il crée une poésie intimiste comparable à celle de Heine. Exemples de la force évocatrice du lyrisme verlainien : c'est la *Stimmung* du lied germanique. — Le mouvement symboliste ; ses affinités avec le *Sturm und Drang* ou mieux avec le Romantisme allemand : Réaction en faveur du sentiment et de l'individualisme ; recherche de la simplicité. — L'influence du lied — en particulier de Heine — est certaine, mais difficile à dégager des autres. — Action des idées de Schuré. Le triomphe du Symbolisme est, en un sens, celui du lied devenu français.

La tentative d'Édouard Schuré pour nous proposer le lied comme modèle se place à une époque où, malgré le néo-hellénisme des Parnassiens et peut-être même par réaction contre lui, l'intérêt pour la littérature d'outre-Rhin était redevenu des plus vifs. Grâce au développement de l'étude des langues vivantes avec Duruy, grâce aux revues littéraires, à l'influence de Heine et de la musique allemande, les dernières années du Second Empire sont — avec les premières du Romantisme — les plus fécondes en adaptations d'œuvres germaniques. De nombreux Alsaciens jouent alors, non sans bonheur, dans l'enseignement ou la littérature, le noble rôle d'intermédiaires entre les deux civilisations : le jeune Schuré ne fait que marcher sur les traces des Matter, des Dollfus, des Nefftzer¹... Mais sa tentative, à la veille de la catastrophe, devait rester sans lendemain. Les coupables imprudences d'un Napoléon III et la brutalité d'un Bismarck allaient, hélas, arrêter brusquement ces échanges intellectuels, et l'inique traité de Francfort allait faire

1. Sur le rôle de l'Alsace dont on peut rapprocher celui de la Suisse romande, cf. Rossel. *Histoire des Relations littéraires* etc., pp. 201-203.

de l'Alsace — trait d'union naturel entre les deux cultures — un obstacle insurmontable à tout rapprochement.

La guerre de 1870-71 fut suivie de ce cortège habituel d'imprécations et de haines qui suffirait à prouver que la violence, loin de résoudre les problèmes, a pour unique effet de les compliquer et d'en rendre — par suite de l'exaspération des parties — le règlement ultérieur plus difficile. L'Allemagne du lied légendaire et sentimental devient pour nos poètes, comme pour Théodore de Banville, le pays de l'*Idylle prussienne*. Les implacables adversaires des idées de M^{me} de Staël et du Romantisme sur les échanges intellectuels entre nations reprennent courage. C'est Nisard qui, recevant Saint-René Taillandier à l'Académie en 1874, le raille doucement d'avoir admiré « la nature rêveuse, le tour d'esprit idéaliste, le fond de simplicité et de naïveté de nos voisins d'outre-Rhin », et termine par cette surprenante déclaration : « Entre peuples civilisés, on échange avec profit réciproque les marchandises, les industries, les découvertes de la science et de l'érudition : on n'échange pas les choses de l'esprit et de l'art sans perte pour chacun »¹. Comme si tous nos classiques — objet du culte de l'orateur — n'avaient pas emprunté à des peuples encore plus éloignés de nous, les Grecs et les Latins, ces « choses de l'esprit et de l'art » ! L'Allemagne n'intéressait plus nos littérateurs, et les travaux scientifiques reprirent — avec la magistrale étude de Mézières sur *Gœthe*, en 1872 —, bien avant que traducteurs et adaptateurs eussent retrouvé le chemin de la Germanie d'autrefois.

Pendant que nos poètes en deuil se taisaient, les Suisses romands avaient continué à traduire le lied en vers²; Marc-Monnier, dans ses *Poésies* de 1872, Jules Vuÿ, dans ses *Échos des bords de l'Arve*, et surtout le délicat mais trop minutieux artiste, Henri-Frédéric Amiel, avec ses *Étrangères*, avaient publié des séries de lieds et ballades parmi lesquelles plusieurs bonnes adaptations de Heine. Mais chez nous, même le chantre de l'*Intermezzo*, pourtant si « francisé », est négligé des traducteurs comme tous les autres poètes allemands. Il faudra attendre près de dix ans pour voir paraître la mince plaquette des délicats *Nocturnes*, « poèmes imités de Henri

1. *Discours de réception de M. Saint-René Taillandier et réponse de M. Nisard* (22 janvier 1874) (chez Didier).

2. Voir notre *Bibliographie des Lieds et ballades*, etc.

Pour Heine, cf. Louis P. Betz. *Heine in Frankreich* (Vierter Abschnitt, *passim*).

Heine», que publiera Valade peu de temps avant sa mort prématurée. Tous les recueils — qu'ils soient de Benoît Arnaud, de François Vallon et de Gustave Fortin en 1886, ou d'Ernest Combes en 1888, font désormais une place à Heine à côté de Goethe, de Schiller ou de Uhland. Notre sixième traduction de l'*Intermezzo*, celle de Vaughan et Tabaraud, n'avait paru que treize ans après la guerre. Supérieure dans l'ensemble aux précédentes, même à celle de Ristelhuber, elle était dépassée elle-même en 1890 par la huitième adaptation¹, œuvre de Guy Ropartz et Henri Hirsch. Un autre recueil de Heine, *Le Retour*, était publié en même temps par J. Daniaux, en attendant ses adaptations de *Nouveau printemps* et d'*Angélique* en 1894.

Avec J. Daniaux, la série des imitations de Heine — pas plus que celle des traductions poétiques de lieds — n'était close. A côté des poètes, les Universitaires, suivant l'exemple d'Amiel, allaient maintenant s'adonner à la traduction en vers et chercher bien souvent leurs modèles dans le *Livre des chants* : la collection de la *Revue de l'Enseignement des Langues vivantes* en fait foi. Dès 1884-85, elle publie dans son premier tome plusieurs lieds imités de Heine, en attendant un *Intermezzo* intégral que lui donnera en 1895 M. Taverdet... Mais nous dépassons ici les bornes de notre étude. Sur nos poètes comme sur nos germanistes, le génie si complexe de Heine, à la fois romantique d'allure et pur de forme, n'est pas près de perdre sa force de séduction : depuis 1890 il ne s'est pas passé de lustre que quelque *Intermezzo* ou quelque *Romancero* ne soit venu s'ajouter à la collection déjà riche de nos lieds francisés, si bien que Heine paraît en être devenu le principal pourvoyeur.

* * *

Mais quittons les lieds traduits pour revenir à l'évolution de la poésie française durant cette dernière période. Entre 1866 et 1875, deux poètes s'étaient écartés du Parnasse, mais par des voies opposées². Tous deux voulaient échapper à l'esclavage d'une plastique conventionnelle et d'une prosodie rigide ; mais l'un avait assoupli et relâché la versification pour suivre sans entraves les rythmes de sa chanson intérieure, alors que l'autre — tout en s'abandonnant

1. La septième œuvre du Hollandais Charles Beltjens n'a probablement jamais été éditée et ne nous a été conservée que par des fragments cités par Louis P. Betz dans son ouvrage.

2. Cf. Barre : *Le Symbolisme* (Thèse 1911) pp. 3-5.

au libre jeu de ses associations d'images verbales — allait resserrer à l'extrême l'instrument poétique déjà si tendu par les successeurs du Romantisme. L'influence du second, Stéphane Mallarmé, épris d'Edgar Poë et de la littérature anglaise, auteur de vers sybillins, ne rapprochera nos jeunes poètes — on le pense bien — ni de la vieille Allemagne, ni de la poésie populaire¹. Le premier, par contre, Paul Verlaine, va jouer le rôle d'intermédiaire entre Henri Heine et les Symbolistes.

Le *Buch der Lieder* avait marqué « la transformation du premier romantisme et l'avènement d'une nouvelle poésie intimiste et confidentielle, un enrichissement du vieux lied german »². Or, Heine était admiré, nous l'avons vu, de nos Romantiques et de nos Parnassiens, mais, sauf quelques rares échos chez Gérard ou Alfred de Musset, ses lieds étaient demeurés inimitables. Avec Verlaine, tout change. Il ne s'agit plus d'affinités vagues, de ressemblances avec un Heine « de surface », épris de belles formes et passablement dandy — c'est le Heine intime, rêveur et sensible, qui revit pour transposer en français la mélodie touchante de ses lieds. « Notre Paul Verlaine — a dit très justement Camille Mauclair — n'a été grand que pour avoir fait entendre cette voix inconnue, le premier en France, après l'énorme poésie objective de Victor Hugo »³.

« Oui, Verlaine, écrit d'autre part François Coppée⁴, a créé une poésie qui est bien à lui seul, une poésie d'une inspiration à la fois naïve et subtile, toute en nuances, évocatrice des plus délicates vibrations des nerfs, des plus fugitifs échos du cœur, une poésie naturelle cependant, jaillie de source, parfois même presque populaire ; une poésie où les rythmes, libres et brisés, gardent une harmonie délicieuse, où les strophes tournoient et chantent comme une ronde enfantine, où les vers, qui restent des vers — et parmi les plus exquis, — sont déjà de la musique. Et dans cette inimitable poésie, il nous a dit toutes ses ardeurs, toutes ses fautes, tous ses remords, toutes ses tendresses, tous ses rêves, et nous a montré son âme si troublée mais si ingénue ».

Sauf le dernier terme, toute cette critique d'un poète par un poète

1. *Ibid.*, p. 198 sqq. — Il est avant tout *intellectuel*. « Mallarmé et Rimbaud ont pensé, Verlaine, jamais. C'est un chanteur des plus profondément charmants, ingénu... » (Kahn, *Op. cit.* p. 292).

2. C. Mauclair : *La Religion de la Musique*, I p. 112.

3. *Ibid.*, *loc. cit.*

4. Préface du *Choix de Poésies* de Paul Verlaine (1919, p. 111).

ne peut-elle s'appliquer mot pour mot aux lieds de Heine ? Ne baigne-t-elle pas déjà les poésies de l'*Intermezzo*, cette atmosphère doucement mélancolique de *Soleils couchants* ou de *Chanson d'Automne* ? N'est-ce pas un écho des premiers vers de la *Lorelei* que la tristesse indéfinissable de *Il pleure dans mon cœur* ?

C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi,
Sans amour et sans haine,
Mon cœur a tant de peine ¹.

C'est le même accord du monde extérieur avec l'état d'âme :

Et quand, solennel, le soir
Des chênes noirs tombera,
Voix de notre désespoir,
Le rossignol chantera ².

Ne retrouvons-nous pas ici les amants fantomatiques de *Junge Leiden* et de l'*Intermezzo* ?

Dans le vieux parc solitaire et glacé
Deux spectres ont évoqué le passé...³

C'est le même désespoir d'amour :

O triste, triste était mon âme
A cause, à cause d'une femme...⁴,

la même idée de la trahison féminine :

Elle cachait — la scélérate ! —
Sous ses mitaines de fil noir
Ses meurtriers ongles d'agate,
Coupants et clairs comme un rasoir ⁵.

Le pauvre Lélian se débat au milieu des mêmes contradictions que Heine : mélancolie inexprimable et gaité tendre ⁶ ; agitation

1. Verlaine (Éd. Charpentier). *Ariettes oubliées* : III p. 116.

2. *Ibid.* *Fêtes Galantes* : *En sourdine*, p. 91-92.

3. *Ibid.* *Colloque Sentimental*, p. 93.

4. *Ibid.* *Romances sans paroles* : VII p. 122.

5. *Ibid.* *Caprices* : I. *Femme et Chatte*, p. 35.

6. Cf. G. Kahn : *Symbolistes et Décadents* (1932) p. 89 (ouvrage commencé en 1878).

morbide et désir de paix ; sensualité effrénée et soif de pardon ¹.

Sans Heine, Verlaine aurait-il découvert le secret de cette poésie évocatrice *à la fois* pour l'œil et pour l'oreille, qui, en quelques traits finement nuancés, esquisse une image de l'univers matériel, et, *en même temps*, suggère un état d'âme par la seule musique des mots ² ?

Monotone étendue de neige et morne tristesse :

Dans l'interminable
Ennui de la plaine

La neige incertaine
Luit comme du sable ³.

Nuit claire de printemps et bonheur d'amour :

La lune blanche
Luit dans les bois ;
De chaque branche
Part une voix
Sous la ramée...

O bien-aimée ! ⁴

Tumulte de fête et nostalgie secrète :

Dans un palais, soie et or, dans Ecbatane,
De beaux démons, des Satans adolescents... ⁵

Seul, le lied a pu apprendre à Verlaine cette concentration du sentiment en quelques mots, lui révéler cet art magique de créer une *Stimmung* à l'aide de quelques expressions des plus banales — si délicates à manier dans notre langue si l'on veut éviter la platitu-

1. Cf. *Lazare* de Heine.

2. Chez Verlaine, écrit Ch. Morice, « tout l'intérêt est dans l'âme du Poète, dans la correspondance de cette âme avec le paysage, c'est ce que nous apprend d'humain ce paysage qui importe. » (*La littérature de tout à l'heure* (1889), p. 247 Note 2). On pourrait dire la même chose de bien des lieds de Heine.

3. Cf. *Intermezzo*, N° 35.

4. *Ibid.* *La Bonne Chanson* : III p. 101. Impression analogue évoquée par Heine (*Intermezzo*, N° 58).

5. *Ibid.* *Naguère : Crimen Amoris*, p. 259 ; cf. *Belsatzar* de Heine.

Ch. Morice note « l'influence wagnérienne chez M. Verlaine en des poèmes comme *Crimen Amoris* ». Il veut probablement parler du *motif* de la Rédemption par le sacrifice, car, pour la *tonalité* générale, le poème rappelle Heine.

de ¹. Mais il s'agit toujours, ne l'oublions pas, du *Kunstlied* raffiné de Heine, non du *Volkslied* authentique ou de ses pastiches composés par les Souabes ou par certains Romantiques comme W. Müller ou Eichendorff.

« Verlaine a apporté ici le lied, créé une littérature d'ingénuité sentimentale, ennobli l'aveu individuel, mêlé la musique à l'émotion des lettres, donné l'exemple d'un génie se jouant librement, lumineux, tragique ou tendre, puéril et profond, énonçant le moi avec une multiplicité verbale inattendue. Il ne peut guère influencer au sens strict, tant ses inventions rythmiques et sa largeur s'adaptaient à lui-même. Mais il influera émotionnellement, et, je crois, pour jusqu'à la fin du parler de France » ². Ce jugement si pénétrant de M. Camille Mauclair ne pourrait-il pas — excepté la dernière phrase — s'appliquer tout aussi exactement à Henri Heine ?

* *
* *

Comment caractériser en quelques mots le mouvement qui ébranle les assises de notre édifice littéraire aux alentours de 1880 ? Cette turbulente jeunesse, individualiste par essence, avec sa nuée de groupes et de petites revues éphémères ne se laissait pas enfermer dans une école — fût-elle poétique. Il serait plus facile de dire quels jous elle secouait, quelles idoles elle voulait renverser. Comme le *Sturm und Drang* éprise de liberté et de vie idéale, elle partait comme lui en guerre contre un nouveau classicisme artificiel, le Parnasse, — réduction « stérilisante et creuse du Romantisme et de l'art de Victor Hugo » ³ — et contre un nouveau matérialisme rationaliste — celui de l'École de Zola et de l'utilitarisme scientifique. Comme le Romantisme allemand de 1795, la génération de 1890 cherchait encore à exprimer l'inexprimable, à pousser l'intuition artistique plus loin que la pensée métaphysique : « L'art, disait-elle, est une reprise par l'âme de ses propres profondeurs » ⁴. Avec Novalis, elle rêvait d'une « définitive alliance du Sens religieux et du Sens

1. Verlaine, de naissance lorraine, a dû être prédisposé à comprendre le lyrisme du Rhénan Heine.

2. *La Plume*, Février 1895.

Cf. Catulle Mendès. *Op. cit.* p. 300.

3. Fontainas. *Mes Souvenirs du Symbolisme* (1928) p. 17 et p. 37.

Cf. aussi : Beaunier. *Les parnassiens et les symbolistes* (*Merc. de Fr.* Février 1901. p. 375 sqq) : le Symbolisme s'oppose au Parnasse réaliste et positiviste.

4. Ch. Morice. *Op. cit.* p. 378. Cf. Fontainas. *Op. cit.* p. 42.

Scientifique ». Avec Tieck, elle voulait s'exprimer en *Märchen*, en fictions analogues aux *Chimères* et aux *Contes de fées*, persuadée qu'il existe de mystérieux rapports entre l'inspiration du poète et la vie de la nature. « La suggestion est le langage des correspondances et des affinités entre l'âme et la nature. Au lieu d'*exprimer* des choses leur reflet, elle pénètre en elles et devient leur propre voix » ¹.

Pour être capable de jouer ce rôle ambitieux de *vates*, l'artiste génial devra viser au développement harmonieux de son esprit : ni règne de la raison, comme au XVII^e siècle, ni hypertrophie du sentiment, comme chez les Romantiques, ni despotisme de la sensation, comme dans l'École naturaliste : il faut ce génie total dont parle Poë, « puissance mentale également répartie, disposée en un état de proportion absolue, de façon qu'aucune faculté n'ait la prédominance illégitime ». Et quel sera le meilleur moyen d'atteindre cet équilibre mental ? — C'est le « retour à l'originelle simplicité » ². Méthode bien ancienne, préconisée déjà par Rousseau et ses disciples, utile pour ramener l'art vers la vie et le rapprocher du peuple ³, mais toujours aussi dangereuse pour des artistes maladroits : grâce à elle, certains adeptes des doctrines nouvelles devaient en arriver à considérer le *naïvisme* enfantin comme le *nec plus ultra* de la profondeur ⁴.

L'anti-intellectualisme des Symbolistes, leur éloge de la simplicité — même affectée —, leur lyrisme intuitif et idéaliste qui s'oppose à la polychromie païenne et réaliste et s'exprime en des vers aux rythmes musicaux — autant de traits qui les apparentent au lied ⁵. Mais que d'influences se sont mêlées à celles de la chanson allemande, au point de ne pouvoir en être séparées ! C'est notre

1. Morice. *Op. cit.* p. 378. Cf. Fontainas. *Op. cit.*, pp. 43-44.

2. Cf. Fontainas. *Op. cit.*, p. 35.

Il faut « suggérer tout l'homme par tout l'art » (Ch. Morice. *Op. cit.* p. 269). C'est le retour à l'union primitive des arts que Schuré appelait « la ronde de l'art vivant » — la poésie, la musique et la danse. Ne revenons-nous pas ainsi au lyrisme populaire — au lied ? Car il s'agit des arts rythmiques et non des arts plastiques peu goûtés des Symbolistes (V. pl. I. p. 333 sqq).

3. Cf. Kahn. *Op. cit.* p. 32 et p. 70.

4. Cf. Barre. *Op. cit.* « La « naïvisation », si l'on peut dire, est le terme extrême de la préciosité ». (Sur Francis Jammes, p. 302).

5. Comme le poète primitif, créateur de la Fable, le poète symboliste parle par symboles et reconstitue « le sens du mystère », détruit par le réalisme et l'allégorie artificielle. (Beaunier. *Op. cit.* pp. 387-88). Nous retrouvons ici le *Sturm und Drang* et le Romantisme allemand — Herder et Novalis — toujours, en somme, le lied.

propre chant populaire, notre littérature archaïque et familière du Moyen-âge et de la Renaissance. C'est l'action de Heine « au second degré » — par l'intermédiaire de Baudelaire, de Dierx ou de Verlaine. C'est Edgar Poë ou l'école anglaise de Ruskin et de Rossetti. C'est l'influence des arts plastiques — simplicité des préraphaélites, impressionnisme de Monet ou de Renoir. C'est le réveil de la musique, l'influence grandissante de Wagner après le triomphe de Berlioz, le romantisme de Schumann soulignant les lieds de Heine. C'est le pessimisme de Schopenhauer ; c'est le mysticisme mêlé de réalisme brutal des Russes et des Scandinaves — Tolstoï, Dostoïewski, Ibsen... L'étude approfondie de l'étranger n'est plus, comme cinquante ans auparavant, une exception dans le monde des artistes. Dans ces conditions, comment — à moins de confidences précises — isoler telle influence dont les intéressés eux-mêmes n'ont peut-être pas eu conscience ? — Pourtant, l'influence du lied est certaine, et, avant tout, celle de Heine — directement et par Verlaine —. « Si personne, dans les lettres françaises, écrit Camille Mauclair, n'a été plus proche de Henri Heine que ce jeune Jules Laforgue pour qui la justice lentement se lève, du moins faut-il dire que Verlaine a été le trait d'union entre Laforgue et certains de nos symbolistes, et Henri Heine. C'est à Henri Heine que remonte, en réalité, toute la poésie récente, où la brièveté est en raison de l'intensité, où les formes du lied ont servi à la création d'une poésie subjective, et non seulement le sentiment, mais les libertés prosodiques de l'*Intermezzo*, des *Poèmes de la Mer du Nord* et du *Livre de Lazare* pourront être considérés comme les modèles directs d'un certain nombre de vers libres »¹. Nous relevons de curieuses ressemblances entre les préoccupations du Romantisme et celles du Symbolisme : « N'y a-t-il là, demande M. Dupouy, qu'une étonnante coïncidence sans lien ? Pourquoi ne point voir dans Heine, ce romantique mal « défroqué », un des intermédiaires que nous cherchons ? On n'a jamais cessé de le lire. Nous avons vu Gautier le suivre par endroits, selon sa propre poétique. On peut croire qu'il a contribué à la poésie intimiste de Sully-Prudhomme. Mais ne retrouve-t-on pas davantage sa manière mélancolique et railleuse, son impressionnisme léger dans la *Bonne chanson* ou les *Romances sans paroles* de Verlaine ? A-t-on tort de reconnaître sa « sentimentalité sceptique », avec Catulle Mendès, dans les *Complaintes* de Jules Laforgue ? Les vers libres de la *Nordsee*, pour ceux des

1. Mauclair. *Op. cit.* I, pp. 112-113.

vers-libristes qui surent l'allemand, étaient un encourageant exemple »¹.

Et pourquoi ne pas ajouter à l'influence du lied de Heine celle des nombreuses traductions de lyriques allemands, en particulier celle de l'*Histoire du lied* de Schuré, rééditée en 1876, dont les jeunes ont pu s'inspirer ? La critique du poète alsacien, enthousiaste et mystique, qui présentait au public français ces traductions versifiées, devait plaire à la nouvelle génération...

Lorsque, entre 1885 et 1890, le Symbolisme finit par se faire accepter à côté des autres écoles poétiques, lorsque la critique se décide à le traiter sérieusement, qu'il enregistre chaque jour des adhésions précieuses; quand, après maintes tentatives vaines, il parvient — avec le *Mercur de France* — à se donner un organe qui l'imposera désormais à l'attention du public lettré, c'est, on peut le dire, le lied germanique qui triomphe avec lui². Ce sentiment du mystère, cette « vibration du cœur du poète sous le choc de l'Inconnaissable »³, cet affranchissement de toute convention d'image ou de prosodie — notre littérature ne les avait-elle pas déjà découverts avec surprise dans les premiers lieds de Goethe et du *Sturm und Drang* ?

Il avait fallu, pendant près d'une centaine d'années, les efforts d'une légion d'essayistes et d'adaptateurs — les Fontaney et les Gérard, les Blaze et les Schuré — et peut-être surtout la longue « ambassade » de Heine à Paris, pour que notre poésie arrivât enfin à accepter sans conteste la discrète et simple mélodie du lied, entrevue tout d'abord par Madame de Staël et quelques littérateurs de l'Émigration...

1. Dupouy. *Les Littératures Comparées de France et d'Allemagne* (s. d.) pp. 231-232.

2. Cf. L. P. Betz. *Op. cit.* dernier Chapitre : il cite comme traits communs à la poésie symboliste et au lied, le goût du bizarre, le style flou (*Verschwommenheit des Gedankens*) et l'apparement à la musique (influence de Wagner) pp. 380-382.

3. Barre. *Op. cit.* p. 389. — Il dit ailleurs que la poésie voulait « exprimer le mystère auquel l'homme finit toujours par se heurter » (p. 22), après avoir parlé de l'action de l'Allemagne, en particulier de Wagner et de Novalis, sur la sensibilité de nos poètes (pp. 17-20). Lacune étrange à noter : Heine *n'est pas mentionné* dans ce travail pourtant si sérieux. Kahn, Fontainas et Mauclair insistent au contraire sur son influence. Un coup d'œil sur la fin du livre de Betz suffit à montrer l'importance de Heine pour le Symbolisme.

**III. — INTERVENTIONS DU SENTIMENT
MUSICAL EN FAVEUR DU LIED.**

CHAPITRE PREMIER

MUSIQUE ET POÉSIE

« Visuels » et « auditifs ». Intellectualisme et impressionnisme en poésie : description ou mélodie ? — Union de la poésie et de la musique dans le lyrisme primitif. De nos jours, le sentiment de la musique va de pair avec le goût du lied : ce sont deux formes des effusions du cœur.

Dans ses *Études sur l'Allemagne*¹, Alfred Michiels exprime en ces termes l'impression produite sur son imagination par le singulier caractère des poèmes de Novalis : « A mi-côte, sur un plateau légèrement incliné, une ferme présente au soleil couchant ses vitres battues par l'orage. Au-dessous, un vallon ténébreux déploie ses méandres étranges ; en face, les hauteurs vont s'abaissant jusqu'à la plaine, et la lumière défaillante rougit leurs innombrables cimes. Près de vous les objets conservent encore des lignes arrêtées ; dans le lointain, ils pâlisent, s'effacent, ressemblent à de vagues estompes. Aux incertitudes du crépuscule se joint par degrés l'humide voile du brouillard ; il monte en silence des gorges retentissantes où s'entrechoquent les vents et les flots. Cependant les nues descendent des régions supérieures ; elles assiègent la métairie, et promènent à l'entour leurs fantômes, comme des rondes vigilantes. Dans cette double nuit, l'univers semble périr. Aucune forme n'arrive à l'œil, et l'intelligence révoque en doute ce que les sens n'atteignent plus. Les sourdes menaces du tonnerre, la voix funèbre des cascades et la plainte des chênes grondeurs attestent seules l'existence de l'invisible nature, la réalité d'un monde qui paraît se nier lui-même... »

Voici maintenant de quelle manière Nicolas Martin *sentait* la double inspiration poétique de Uhland² : « C'était une âme de

1. T. II, pp. 93-94.

2. *Poètes d'Allemagne*, p. 2.

cristal répondant par un son argentin aux moindres choses qui la touchaient. C'était une lyre suspendue au plus vieux chêne des forêts teutoniques, une lyre toujours frémissante aux brises embaumées de la solitude et aux éclats tonnans de la tempête. L'aile rapide d'un oiseau la faisait palpiter en l'effleurant ; la feuille jaunie, détachée du rameau, l'animait aussi d'un accord de touchant adieu. Les échos des bois et des vallées se confondaient en elle dans un seul écho. Une jeune fille venait-elle en chantant puiser une eau claire à la source voisine, la lyre répétait son chant. Le soleil matinal se jouait-il sur ses cordes à travers les branches, il en tirait une voix plus harmonieuse que celle de la statue de Memnon... Mais un jour l'horizon se chargea de sombres nuages ; des éclairs sinistres fendirent la nue ; la foudre tomba sur le vieux chêne avec fracas ; et la lyre aux innocens concerts fut consumée. Le beffroi retentit dans les vallons effrayés. La patrie appelait ses fils à son secours ; et ses fils descendirent des montagnes et coururent se presser en phalanges dans la plaine. Alors, au lieu de la lyre aux molles cadences, le poète saisit d'une main le glaive, et de l'autre la harpe aux cordes d'airain ».

Mieux que toute démonstration, le rapprochement de ces deux pages met, croyons-nous, en lumière la différence fondamentale qui sépare une imagination visuelle d'une imagination auditive¹. C'est ainsi que, suivant leurs tempéraments opposés, les littérateurs, ou bien se représentent, après Horace et l'abbé Batteux, la poésie comme une peinture parlante, — et c'est le triomphe du genre descriptif — ou bien, imitant Lessing, la séparent des arts plastiques par un abîme infranchissable ; ils la joignent alors aux arts dont les signes expressifs se déroulent dans le temps au lieu d'être juxtaposés, au monde mouvant et suggestif de la musique.

Or, selon la remarque si juste d'un critique contemporain, tous les grands renouvellements du lyrisme ont « comporté une alliance plus intime de la poésie avec la musique »². Le lyrisme étant l'expression la plus directe de la vie de l'âme, ne peut que gagner en profondeur et en force d'évocation, s'il néglige quelque peu le côté

1. Cette division des tempéraments imaginatifs en *auditifs* et en *visuels*, due à Charcot, est devenue classique en psychologie. Il serait peut-être possible — et certainement intéressant — d'essayer de l'appliquer à certaines périodes de l'histoire littéraire de tel ou tel peuple.

2. F. Baldensperger : *Sensibilité musicale et Romantisme* (1925), p. 91.

intellectuel de la poésie pour s'attacher surtout à suggérer des impressions par la mélodie des vers. Car le terme — qu'il s'applique à un objet ou à un concept abstrait — peut bien décrire l'idée du poète ; il lui donne une valeur intellectuelle générale, la rend accessible à tous, mais la vide en même temps de tout son contenu affectif, personnel, parce qu'il est utilisé et utilisable par n'importe qui ¹. Seule, la musique des paroles, disposées d'une manière propre à l'artiste, est capable d'éveiller en notre imagination une émotion analogue à celle qu'a éprouvée le poète ². Si paradoxal que cela paraisse, c'est la *forme* poétique qui nous fait pénétrer au cœur de la réalité, de l'émotion originelle, unique, alors que le pur contenu logique du discours ne nous permettrait pas de dépasser la froide surface des faits ³. D'ailleurs, la *forme* de la Vénus de Milo ne nous apprend-elle pas beaucoup plus sur les sentiments de l'artiste, par la seule impression produite sur notre âme, que ne le ferait l'analyse de son marbre ou l'étude de sa construction technique ? L'émotion esthétique, il ne faut pas l'oublier, ne peut naître qu'à condition de nous arrêter volontairement à la contemplation de la forme sans aller au delà.

Mais la poésie est un art hybride : elle est obligée de conserver un *fond* minimum d'intellectualité, de description ou de construction logiques — sous peine de devenir inintelligible comme telle

1. « Le mot aux contours bien arrêtés, le mot brutal, qui emmagasine ce qu'il y a de stable, de commun et par conséquent d'impersonnel dans l'humanité, écrase ou tout au moins recouvre les impressions délicates et fugitives de notre conscience individuelle ». (H. Bergson : *Essai sur les données immédiates de la conscience*. 1889, p. 99.)

2. Cette émotion est d'autant plus vive qu'elle ne se rattache à aucun objet précis ; elle est « immense » : « Quand la musique pleure, c'est l'humanité, c'est la nature entière qui pleure avec elle ». (Bergson : *Les Deux sources de la Morale et de la Religion*. 6^e éd. 1932, p. 36). Et plus loin : « ...joie, tristesse, pitié, sympathie, sont des mots exprimant des généralités auxquelles il faut bien se reporter pour traduire ce que la musique fait éprouver, mais... à chaque musique nouvelle adhèrent des sentiments nouveaux, créés par cette musique et dans cette musique, définis et délimités par le dessin même, unique en son genre, de la mélodie ou de la symphonie. Ils n'ont donc pas été extraits de la vie par l'art : c'est nous qui, pour les traduire en mots, sommes bien obligés de rapprocher le sentiment créé par l'artiste de ce qui y ressemble le plus dans la vie ». (p. 37).

3. « Non seulement elle (la poésie) connaît les choses, mais elle s'incorpore à leur identité profonde ; elle touche les racines communes de l'homme et de l'infini... Le vers de Victor Hugo — « L'ombre était nuptiale... » — témoigne combien la poésie constitue un idiome à part de tous ; où les mots, à travers leurs sens usuels, révèlent un sens nouveau, inédit, supérieur, surnaturel et nécessaire ». (Fagus, *lettre à l'abbé Bremond*, citée dans *la Poésie pure* (1926), p. 59.

Le lied allemand.

œuvre mallarméenne¹. Elle n'atteint pourtant la beauté que grâce à un élément *formel*, purement sensible, la musique suggestive des mots. L'image intervient pour servir en quelque sorte de support à la mélodie, et permettre à la pensée de revêtir une forme musicale ; dépouillée de tout élément mélodique, elle n'est qu'une froide allégorie, un concept : l'entendement peut la juger exacte ou ingénieuse, elle n'émeut pas notre cœur. Le vrai poète lyrique sera donc servi par une imagination auditive bien plus que par une imagination visuelle. Car ils sont exceptionnels, les génies capables, comme Goethe ou Heine, d'évoquer de charmants tableaux² et de nous en faire sentir en même temps l'émotion par la musique de leurs vers !

Schopenhauer, rapprochant d'une magnifique *Abendstimmung* tirée d'Homère³, les deux vers de Mignon :

Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,

s'écrie : « Comme en peu de notions, ces vers évoquent dans l'imagination tout l'enchantement du climat méridional », et il attribue, non sans raison, la naissance de l'image poétique « aux nombreuses épithètes qui étreignent et resserrent de plus en plus, jusqu'à la rendre intuitive, la généralité de chaque concept »⁴. Mais cette explication nous paraît incomplète : si la *vision* pittoresque provient des adjectifs, l'*émotion* qu'elle provoque en nous naît de l'harmonieuse disposition de ces mots où le poète a déposé le secret de son état d'âme : sans elle, pas de poésie subjective, pas de lyrisme. « Melodie ist das sinnliche Leben der Poesie », déclarait Beethoven à Bettina, et il ajoutait, choisissant le même exemple

1. Sur les rapports du *fond* et de la *forme*, de l'*intelligibilité* et de l'*expression*, cf. Baldensperger : *La Littérature*. (Introduct. p. 9 sqq. et ch. I. : *L'effort vers l'expression* p. 15 sqq.)

2. Il peut y avoir même dans la poésie plastique — comme dans un paysage « état d'âme » — des fenêtres ouvertes sur l'infini. *Plastique* n'est pas nécessairement *cérébral*, *rationnel*. (Cf. Bremond, *Op. cit.* pp. 131 sqq. et 138-139). Mais nous voulons dire ici que la tendance plastique en poésie nuit *presque toujours* à la profondeur du lyrisme.

3. Ἐν δ' ἔπεσ' Ὠκεανῷ λαμπρὸν φάος ἡελίοιο
Ἐλκον νύκτα μέλαιναν ἐπὶ Ζεῖδωρον ἄρουραν.
(Occidit vero in Oceanum splendidum lumen solis,
Trahens noctem nigram super almam terram).

4. Schopenhauer : *Le monde comme volonté et représentation*. Trad. Burdeau ; Alcan, 1888, T. I. p. 254.

que Schopenhauer : « N'est-ce pas par la mélodie que le contenu spirituel d'une poésie s'infiltre dans nos sens ? La mélodie de *Mignon* ne communique-t-elle pas l'entière *Stimmung* sensuelle du lied »¹.

Or, nous l'avons dit au début de cette étude, le lied, dégagé de tout élément étranger, représente le lyrisme sous une de ses formes les plus pures. Même privé d'accompagnement musical, il contient implicitement sa mélodie, indiquée par le rythme et les sonorités évocatrices de ses vers². Il est donc permis de supposer que l'intérêt pour ce genre de poésie n'est pas sans rapports avec le sentiment musical, chez les individus et chez les peuples comme à certaines époques de l'histoire. Lied et musique se prêtent un mutuel appui, tant qu'ils restent fidèles à leur origine commune. La poésie, écrivait J.-J. Ampère, « a été l'inspiration s'exprimant par le chant et pour cette raison son langage a été soumis aux lois rythmiques du chant. On sait que toute poésie a commencé non par s'allier à la musique, mais par être une musique... »³ Lyrisme populaire et mélodie ont aussi les mêmes adversaires — le formalisme et le genre descriptif, en un mot l'*intellectualisation* de l'art ; celle-ci apparaît aux époques de culture raffinée où le langage — avec le développement des lumières — gagne en clarté et en précision ce qu'il perd en musicalité, c'est-à-dire en capacités poétiques. Comme cette métamorphose correspond à une évolution de la mentalité, elle s'accompagne d'une transformation des autres arts : la peinture devient un langage muet, la musique, une déclamation. « Dans un pays où la poésie est stérile, raisonneuse, positive, tirée au cordeau, ne pensez pas que la musique porte la tête haute », écrivait Henri Blaze en une heure de découragement. « De tous les arts la musique est le plus vague, le plus flottant, le plus insaisissable. Là où la parole est arrêtée, où l'image est sacrifiée à la logique du discours, le sentiment à la raison, que voulez-vous que fasse

1. *Entretiens avec Bettina* (Mai 1815). Cf. Romain Rolland : *Goethe et Beethoven* (s. d.), p. 27.

2. « Das gesungene Wort wird zum gesprochenen, zum musikalischen Vers zunächst, in dem von den beiden wesenhaften Elementen der Musik, dem Rhythmus und der Melodie, das erste als äussere Form noch ganz da ist, das zweite als Seele der Dichtung noch innerlichst tönt und schwingt. » (Sattler, *Op. cit.* p. 9).

3. J.-J. Ampère : *Musique populaire*. (*Le Globe*, 1829, pp. 436-437). — Cf. R. de Souza : *Un débat sur la poésie* (Réimpr. dans *la Poésie pure* de l'abbé Bremond) «...à l'origine, des sons qui lui étaient personnels et des autres sons naturels imités, la voix humaine ne faisait qu'un langage. Tout nous était musique et chant à la fois, tout était chant etc... »

la musique ? »¹ Les tendances aristocratiques et mondaines de notre littérature ont, nous le savons, tenu chez nous en échec le vrai lyrisme et son expression la plus spontanée, la poésie populaire² : comment s'étonner qu'aux XVII^e et XVIII^e siècles comme plus tard sous l'Empire, la vie de cour et de salon ait de même écarté la musique pure, celle qui, selon Schopenhauer, « n'exprime jamais le phénomène mais l'essence intime, le dedans du phénomène... la quintessence de la vie et de ses événements. »³

A l'inspiration, ce rationalisme artistique a substitué des formes rigides, comme la sonate, propices aux développements artificiels ; à la suggestion des sentiments profonds, il a préféré la description qui tombe si facilement dans le procédé et demeure toujours à la surface des choses. Il pouvait s'écrier avec admiration :

« Lully, dit-il, peint bien le doux bruit de ces eaux »

.....

et quatre vers plus bas :

« Admirable Rameau ! l'on entend dans tes sons
Le cours de ces torrents grondant dans les vallons »⁴.

Il serait donc inexact de dire que la mode de *n'importe quelle* musique a été favorable au lied. Seule, une certaine conception — sentimentale et intuitive — de l'art des sons a coïncidé avec l'éclosion du goût pour le lyrisme germanique et le lied. Harmonies et poésie ainsi comprises ne sont-elles pas en effet deux formes revêtues par les effusions du cœur ?

1. Blaze. *Uhländ et Dessauer. Rev. Deux Mondes*, 15 oct. 1835, (pp. 129-131). Blaze insiste en ces termes sur l'antinomie existant entre l'intellectualisme de notre race et la musique : « Que voulez-vous qu'invente la musique en France, dans le pays de Michel de Montaigne, de René Descartes, de Voltaire ? » Nous nous intéressons trop, dit-il ensuite très judicieusement, aux rapports *d'homme à homme*, non à ceux *de l'homme avec la nature*, pour être vraiment, *musicalement* poétiques. Et il écrit ces lignes après la poussée romantique !...

2. « Je mehr ein Volk sich vernünftigt und zivilisiert, je mehr verliert seine Sprache an Musikalität, je klarer, deutlicher, bestimmter wird sie. Die letzte Konsequenz dieser Entwicklung, das letzte Ziel dieses Weges ist die ganz sachliche, ganz klare, ganz unmusikalische Prosa ». (Sattler, *loc. cit.* p. 9).

3. Cf. pl. 1. Schuré, p. 333.

4. Delille : *Épître sur les ressources qu'offre la culture des arts et des lettres, prononcée au collège de Beauvais, à l'ouverture d'une thèse* (1761). Dans *Poésies fugitives* de J. Delille, nouv. éd. 1802, p. 67.

Cité par F. Baldensperger, *Op. cit.* p. 22.

CHAPITRE II

LE PRÉROMANTISME.

Hardiesse des idées et retard des formes poétiques et musicales au XVIII^e siècle.

— Théorie néfaste des *Beaux-Arts réduits à un même principe* : la peinture souveraine. — La mélodie calquée sur la déclamation. Goût pour la musique — mais intellectualisée par les paroles : l'opéra-comique et surtout la chanson.

L'Émigration : 1^o Rupture de la vie de société. — 2^o Influences nouvelles : la vie intérieure ; le vulgaire ; la Nature et les mœurs primitives. — Effort de sincérité : Musique et chant populaires contribuent à détruire les formes conventionnelles. — Sénancour et la mélodie vocale « pure ». — Chénedollé partagé entre le goût pour la musique et l'amour des idées.

Chateaubriand, tempérament peu « auditif ». Son curieux intérêt pour les chansons populaires. — Stendhal : son goût sensuel pour le chant expressif. — La Révolution et l'Empire reviennent aux vieilles formules en musique comme en poésie : la mélodie asservie à la déclamation. — Nécessité d'apports étrangers — tels que le lied — pour libérer notre lyrisme.

Le XVIII^e siècle — il est presque banal de le dire — est essentiellement une époque de transition, c'est-à-dire de fermentation et de recherche. Pourtant, à première vue, il peut apparaître dans les arts et les lettres comme le simple prolongement de l'âge classique. Les signes avant-coureurs de la révolution littéraire demeurent en effet épars et dissimulés, et jusqu'à la désagrégation violente de la société de l'Ancien Régime, les nouveaux courants ne remontent guère pour troubler le calme de la surface ; les idées les plus hardies empruntent ainsi longtemps le vêtement classique le moins inquiétant d'aspect.

Tout état transitoire comporte de ces contradictions. Ainsi, les goûts ont changé : à la vie de société raffinée, mais artificielle, on oppose la vertueuse existence des campagnes — et pourtant cour et salons n'ont jamais été si brillants. La tournure d'esprit s'est modifiée : en face du rationalisme quasi-mathématique d'un Descartes ou du sec intellectualisme d'un Boileau, se dressent maintenant le sensualisme d'un Locke et d'un Condillac et les théories

esthétiques qu'en tirent Addison ¹ ou Du Bos ², fondant l'art sur la « folle du logis » (*fancy*) ou sur l'émotion. Le goût, si vif dans la seconde moitié du siècle, pour les idylles germaniques et pour la feinte naïveté des « troubadours » procède — nous l'avons déjà noté — de cette soif d'impressions simples et spontanées. Et pourtant !... la forme littéraire n'a guère évolué ; les périphrases et la mythologie traditionnelles la surchargent toujours. Même quand l'œuvre veut se donner une apparence *naïve*, elle ne réussit guère à être *naturelle* — pas plus que les bergers enrubbannés de Watteau : l'émotion, on le sent, est trop délibérément recherchée et l'« esprit » n'abdique jamais tout à fait devant le sentiment.

La forme poétique retarde. Mais si elle paraît avoir pris pour mot d'ordre « Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques », la musique demeure encore plus conservatrice ³. L'exemple d'Euterpe ne peut donc, à cette époque, inspirer plus de hardiesse à Polymnie, ni lui donner une idée moins intellectualiste, plus mélodique de son art.

Tous les grands mouvements du lyrisme, disions-nous plus haut avec M. Baldensperger, ont comporté « une alliance plus intime de la poésie avec la musique ». Mais ce rapprochement doit être compris comme la substitution, à des émotions superficielles dépendant avant tout de la vie de société, de frémissements profonds par lesquels notre être intime, à la limite du subconscient, vibre à l'unisson de la vie universelle ⁴. Il s'agit donc d'une tendance *de la poésie* à se rapprocher de la musique, — et d'une *certaine* musique, — non d'un apparentement de cette dernière à la poésie ; en d'autres termes, c'est vers la mélodie pure que doit tendre la musique des mots. Sinon l'alliance sera préjudiciable à l'art des sons : le public imbu d'intellectualisme restera incapable de goûter des harmonies sans paroles et la poésie n'y gagnera rien. Or, pendant toute la période dite préromantique, le rapprochement s'opérera

1. 1712. Dans le *Spectator*, Addison n'est pas rationaliste ; c'est la *fancy*, faculté imaginative, qui, d'après lui, permet à l'artiste d'imiter le réel.

2. 1719. *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. Dans cet ouvrage, Du Bos fonde le sentiment esthétique sur notre besoin d'agitation, de passion. (Cf. M^{me} de Staël). Il confond, lui aussi, la poésie et la peinture : leur objet doit être le *touchant*.

L'abbé Bremond cite, dès le début de *la Poésie pure*, l'abbé Du Bos comme le précurseur des théories de Poë, Baudelaire, Mallarmé, Paul Valéry. (*Op. cit.* p. 15).

3. Cf. Combarieu. *Histoire de la Musique* (1913-1919) II. p. 299 sqq.

4. Cf. R. de Souza. *Op. cit.* pp. 175 sqq. et 190 sqq.

surtout aux dépens de la musique. Ajoutons-y l'influence déplorable de doctrines esthétiques erronées, et nous nous expliquerons la lenteur de l'évolution musicale.

La théorie aristotélicienne qui fondait les Beaux-Arts sur l'imitation offrait comme modèle à l'artiste le monde extérieur et avant tout l'univers *visible*. Déjà fort dangereuse pour la poésie, elle engageait la musique sur une pente fatale. L'ouvrage de l'abbé Batteux¹ était venu, vers le milieu du siècle, aggraver et répandre ces idées classiques qui trouvaient des secours inespérés dans la philosophie sensualiste et l'amour naissant de la Nature. L'auteur des *Beaux-Arts réduits à un même principe* — dont la compétence en musique paraît avoir été des plus limitées — nourrit en somme le chimérique espoir de ramener, suivant le vieil adage, la poésie à la peinture², et la musique à la poésie, — toujours au nom de l'imitation ! « Il n'y a pas un son de l'Art qui n'ait son modèle dans la Nature, et qui ne doive être, au moins, un commencement d'expression, comme une lettre ou une syllabe l'est dans la parole »³. Aussi Batteux n'admet-il que deux sortes de musique : l'une *peint* par les sons les bruits de la Nature « un orage, un ruisseau, un zéphir »⁴ ; l'autre imite le langage de la passion et s'attache à suivre les éclats de la voix humaine⁵. Quels passages du compositeur préfère-t-il ? On le devine aisément : « Ne sont-ce pas ceux où sa musique est, pour ainsi dire, parlante, où elle a un sens net, sans obscurité, sans équivoque ? »⁶ Partout reparaît le souci d'attacher au moindre accord une signification tirée du monde sensible, de tout expliquer, de tout raisonner⁷. C'est le joug de l'intellectualisme imposé au moins intellectualiste des arts.

1. *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*. Édit. anon. Paris, Durand, 1746.

2. *Ibid.*, p. 246. (*Sur la poésie*) « ...c'est toujours un portrait de la belle Nature, une image artificielle, un tableau, dont le vrai et unique mérite consiste dans le bon choix, la disposition, la ressemblance : *ut Pictura Poesis* ».

3. *Ibid.*, p. 265.

4. *Ibid.*, p. 266 ou encore p. 13 : « Le musicien, par ses sons artificiels, fait gronder l'orage, tandis que tout est calme... » etc.

5. *Ibid.*, p. 253 sqq. (section 3 ch. I) : « On doit connoître la nature de la Musique et de la Danse, par celle des Tons et des Gestes. »

Cf. aussi pp. 267-268. « Tout sentiment, dit Cicéron, a un ton, un geste propre qui l'annonce... »

6. *Ibid.*, p. 264.

7. *Ibid.*, p. 267. « Et quelque riche que soit la Nature pour les Musiciens, si nous ne pouvions comprendre le sens des expressions qu'elle renferme, ce ne seroit plus des richesses pour nous. Ce seroit un idiome inconnu, et par conséquent inutile »,

Rousseau, qui devait lancer tant d'idées fécondes à travers la littérature, aurait pu affranchir la musique de cette tyrannie. Mais il est hanté — malgré sa sensibilité — par cette doctrine fastidieuse de l'imitation et lui prête l'autorité de son nom. « Toute musique est nationale, écrit-il dans la *Lettre sur la musique française* ; elle tire son principal caractère de la langue qui lui est propre, et c'est la prosodie de la langue qui lui donne son caractère »¹. Et ailleurs : « ... Le chant mélodieux et appréciable n'est qu'une imitation des accens de la voix parlante »². Nous savions que la musique descriptive est condamnée à imiter la nature ; la musique expressive est, elle, doublement subordonnée au langage : d'abord elle doit le copier — et commencer d'ailleurs par s'assimiler les défauts de la déclamation théâtrale³ ; ensuite, elle doit se donner comme but d'embellir la poésie, en y ajoutant un air⁴.

Diderot adopte et résume à merveille ces théories erronées de Batteux et de Jean-Jacques dans *le Neveu de Rameau* : « Quel est le modèle, dit-il, du musicien et du chant ? C'est la déclamation, si le modèle est vivant ; c'est le bruit, si le modèle est inanimé. Il faut considérer la déclamation comme une ligne et le chant comme une autre ligne qui serpenterait sur la première. Plus cette déclamation, type du chant, sera forte et vraie, plus le chant qui s'y conforme la coupera en un plus grand nombre de points, plus le chant sera vrai et plus il sera beau »⁵.

1. Les mêmes idées sont exprimées dans le *Dictionnaire de Musique* (p. 2) à l'article *Accent*. « L'étude de ces divers *Accens* et de leurs effets dans la langue doit être la grande affaire du Musicien, et Denis d'Halicarnasse regarde avec raison l'*Accent* en général comme la semence de toute Musique. Aussi devons-nous admettre pour maxime incontestable que le plus ou moins d'*Accent* est la vraie cause qui rend les langues plus ou moins musicales : car quel seroit le rapport de la Musique au discours, si les tons de la voix chantant n'imitaient les *Accens* de la parole ? D'où il suit que, moins une langue a de pareils *Accens*, plus la Mélodie y doit être monotone, languissante et fade... »

2. *Essai sur l'origine des langues*. Inédit publié par Jansen, (Ch. XII). Ce texte, cité par Combarieu (*Op. cit.* II. p. 303) correspond exactement à la définition du *Chant* dans le *Dictionnaire de Musique* : « Le *Chant* mélodieux et appréciable n'est qu'une imitation paisible et artificielle des accens de la Voix parlante et passionnée ; on crie et l'on se plaint sans chanter ; mais on imite en chantant les cris et les plaintes ; et comme, dans toutes les imitations, la plus intéressante est celle des passions humaines, de toutes les manières d'imiter, la plus agréable est le *Chant*. » (p. 84).

3. Cf. Combarieu. *Op. cit.* II. p. 303.

4. Cf. Définition de la *Chanson* par Rousseau (*Dict. de Musique*) p. 78.

5. « Le chant est une imitation par les sons, d'une échelle inventée par l'art et inspirée par la nature, comme il vous plaira, ou par la voix et l'instrument des bruits physiques ou des accents de la passion, et vous voyez qu'en changeant là-

Ces idées sont universellement répandues entre 1770 et 1780¹. Elles s'opposent à tout impressionnisme, à toute intuition directe de la musique dont elles paralysent l'essor. Et pourtant, un sens musical averti aurait si bien pu hâter l'évolution de notre poésie qui, sans dépouiller encore les vêtements classiques, cherchait déjà, par les chansons gothiques et les idylles d'importation étrangère, à s'évader d'une Antiquité épuisée !

A une époque où la musique paraît n'être qu'une sorte de poésie plus riche et plus compliquée², il est naturel que les préférences du public aillent à des formes d'art qui unissent la mélodie à la parole³. Sous Louis XIV, l'habitude de la chanson familière et spontanée s'était peu à peu perdue⁴ : la vie de société, calquée sur l'étiquette de la cour, l'avait tuée. Le chant — excepté sous la forme « d'art d'agrément », parure conventionnelle de la jeune fille à marier, — était abandonné à des professionnels, comme du reste les autres genres de musique que l'on aimait *par procuration*⁵.

dedans les choses à changer, la définition conviendrait exactement à la peinture, à l'éloquence, à la sculpture et à la poésie... » Éd. Maurice Tournoux (1884) p. 127.

Toujours la théorie de Batteux ! Et plus loin (p. 128) : « l'accent est la pépinière de la mélodie ».

1. Voici quelques autres adeptes de cette théorie :

Conciliac : *Essai sur l'origine des connaissances humaines*. (1746), Ch. VI.

Lacombe : *Le spectacle des Beaux-Arts* (1758) pp. 297-301.

Br jon : *L'Apollon moderne ou le développement intellectuel par les sons de la musique* (Lyon 1882). Spécialement pp. 16-108-113.

Lacépède : *La Poétique de la musique* (1785) I :

p. 51, le langage musical est « un langage plus touchant, plus énergique que le langage ordinaire » ;

p. 52 : il « paraît avoir été destiné à renforcer et à accompagner sans cesse le langage ordinaire », et surtout : il n'est autre chose que « le langage ordinaire dont on a ôté les articulations ». (V. aussi : pp. 13, 31, 72). — Mais Lacépède est bien pré-romantique et disciple de Rousseau quand il affirme dès le début (p. 7) que l'origine de toute la musique est le sentiment « toujours mélancoliquement ému » et que cet art « n'en fait pas moins verser des larmes, lorsqu'il veut nous inspirer de la joie ». C'est tout à fait le sentiment de M^{me} de Staël.

2. Rousseau dit de la musique imitative que « par des inflexions vives, accentuées, et, pour ainsi dire, parlantes, (elle) exprime toutes les passions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, soumet la Nature entière à ses savantes imitations, et porte ainsi jusqu'au cœur de l'homme des sentimens propres à l'émouvoir » (*Ibid.* art. *musique*, p. 308). On dirait aussi bien une définition de la poésie.

3. Batteux écrivait que dans la Symphonie la musique « n'a qu'une demi-vie, que la moitié de son être, que sera-t-elle dans le chant, où elle devient le tableau du cœur humain ? » *Op. cit.* p. 267. On pourrait peut-être rapprocher de ce goût du XVIII^e siècle pour le chant son amour du violon, l'instrument qui imite le mieux la voix humaine.

4. Cf. Baldensperger. *Op. cit.* p. 13.

5. *Ibid.*, p. 13.

La musique de chambre, ligotée par un étroit formalisme, ne s'adressait qu'à des cercles très restreints. Le public ne devait pas voir s'organiser de grands concerts avant 1770¹.

Jusque-là, son goût pour la musique chantée ne peut guère se satisfaire qu'au théâtre. Celui-ci, vers le milieu du siècle, obéit à l'impulsion irrésistible qui entraîne les idées, les mœurs et les arts vers l'émotion sentimentale et la Nature : le froid opéra conventionnel va, en 1773, tourner à l'élégie attendrissante avec Gluck. Mais dix-neuf ans plus tôt, l'opéra-comique, ce genre bien français, héritier de la comédie de Molière et de la bouffonnerie italienne, s'était déjà engagé, par une vraie révolution, dans la voie de l'idylle champêtre, avec *le Devin du Village*². Par ses airs rustiques et ses couplets populaires, l'opéra-comique venait fortifier la réaction qui s'était dessinée, dès les premières années du siècle, en faveur de la chanson.

Les recueils de couplets et de brunettes s'étaient multipliés sous Louis XV³ ; bientôt la mode des troubadours allait y joindre les strophes de la romance, tandis que des disciples curieux de Jean-Jacques se mettaient à recueillir les refrains populaires, par amour de la simplicité vertueuse⁴. La vogue de ce style naïf et archaïque⁵, à la veille de la Révolution, coïncide avec l'apogée du goût pour la musique auquel nous avons fait allusion plus haut. Ces deux tendances, foncièrement françaises, ne devaient-elles pas nous préparer à comprendre et à accueillir les lieds et ballades de Bürger ou de Goethe ?

Jean-Jacques a écrit, dans son *Dictionnaire de musique*, à l'article *chanson* : « ... les Français l'emportent sur toute l'Europe dans l'art de les composer, sinon pour le tour et la mélodie des airs, du moins pour le sel, la grâce et la finesse des paroles ». De fait, notre chanson a été célèbre partout — même à l'époque où elle était méprisée chez nous ; mais Rousseau a bien vu l'origine de notre faiblesse : le sel des paroles l'emporte sur la mélodie. On aurait pu croire que le goût de notre XVIII^e siècle finissant pour la musique, et surtout pour la musique associée à des poésies naïves, aurait atténué ce défaut, nous aurait fait quelque peu oublier ce souci du piquant pour nous orienter vers l'harmonie intuitive du lied. Nous venons

1. Combarieu. *Op. cit.* II. p. 305.

2. Joué devant la Cour en 1752.

3. Cf. Combarieu, II. ch. XLIX entier. — Sur les rapports de la musique et de la poésie dans la romance, cf. Jacobet : *Le genre troubadour et les origines françaises du Romantisme*, (1919) p. 129 et Baldensperger : *Et. d'hist. littér.* I. p. 138.

4. Baldensperger. *Sensibilité musicale et Romantisme*, p. 35.

5. Baldensperger : *Études d'histoire littéraire*. I. p. 119.

de le voir, il n'en a presque rien été : la musique n'était elle-même que descriptive et par trop spirituelle. Incapable de se dégager de l'intellectualisme, comment aurait-elle pu tendre à la poésie, enlisée dans le procédé du bel esprit, une main secourable ? Seule, la brusque transplantation des émigrés, d'un Sénancour, d'un Xavier de Maistre, dans un milieu foncièrement nouveau, allait leur révéler à la fois une musique et un lyrisme jusque-là insoupçonnés ¹.

* * *

L'Émigration — nous l'avons vu dans la première partie de cette étude — avait mis certains exilés en contact direct avec les littératures étrangères et en particulier avec la poésie allemande ². Mais ces nouvelles notions, tout intellectuelles, se seraient simplement superposées aux connaissances antérieures et n'auraient pu transformer l'attitude même des meilleurs esprits en face du monde et de la vie, si leur acquisition n'avait été accompagnée d'une révolution morale profonde où le sentiment du lyrisme germanique et de sa musicalité joua un rôle.

La rupture générale de la vie de société ne pouvait avoir que des effets négatifs : elle avait fait table rase des relations et des bien-séances. Mais l'œuvre positive, la reconstruction d'une existence, incombait à chaque personnalité en particulier, selon les ressources qui s'offraient à elle, et surtout selon ses capacités et ses instincts nobles ou bas. Privés du soutien de l'armature sociale comme aussi de distractions mondaines, les émigrés capables de réflexion cherchèrent souvent à se créer contre l'adversité un refuge dans ce monde intérieur dont ils avaient peut-être à peine soupçonné l'existence. Ils se replièrent sur eux-mêmes pour oublier la solitude morale au milieu d'étrangers parfois grossiers ou incompréhensibles ; ils scrutèrent ce *moi*, considéré naguère comme haïssable. S'ils n'avaient pas l'occasion de causer, ils écrivaient leurs impressions : lettres et journaux intimes se comptent par milliers à cette époque ³. Au

1. Cf. Baldensperger : *Sensibilité musicale et Romantisme* p. 30 sqq. Combarieu (*Op. cit.* II. p. 300) écrit que la transformation de la musique fut surtout due à des causes *extra-musicales* (politiques et sociales).

2. Cf. pour toutes les pages qui suivent : Baldensperger : *Le mouvement des idées dans l'Émigration française* (1789-1795). (Plon-Nourrit, 1924) et du même : *Sensibilité musicale et Romantisme*. Ch. III.

3. En 1900, 200 mémoires d'émigrés avaient été publiés et M. Baldensperger (*Le mouvement des idées dans l'Émigration française*, I. p. 209) estime que ce peut être le dixième des souvenirs qui ont été rédigés : 1800 dormiraient dans les archives ou auraient disparu ! (Cf. *Introd. aux Mémoires du Cte de Moriolles*, par Frédéric Masson (Paris 1902, p. I).

fond d'elles-mêmes, sous le vernis écaillé des habitudes mondaines, certaines intelligences d'élite découvrent, tel Sénancour dans les Alpes, cet homme primitif qui était, depuis Jean-Jacques, le sujet de spirituelles discussions, mais dont elles n'avaient jamais ressenti la vie instinctive¹. La Nature cesse d'être un sujet piquant de conversation ou un jeu associé à tant d'autres — comme ces parcs anglais où rochers, vallons et lacs n'étaient que le prolongement des salons. Rendus plus sensibles aux émotions intimes par l'isolement ou l'adversité, ces déracinés laissent agir sur leur âme la nature sauvage — en Suisse et dans les forêts germaniques, dans les âpres plaines du Nord ou dans les solitudes du Nouveau-Monde.

Pour eux, les barrières de classes, si soigneusement entretenues jusqu'alors, malgré certains attendrissements de commande, sont abolies. Leur infortune les met en contact direct avec le vulgaire, avec des populations étranges et frustes. Ils s'aperçoivent avec étonnement que la Cour et la Ville, pas plus qu'elles n'étaient la France, ne sont l'Europe, et que le rayonnement tant vanté de la culture française n'a pas pénétré partout : là encore, ils font l'expérience de la Nature et du naturel, comme Werther auprès des paysans de Wahlheim. Au pittoresque des cités médiévales et des paysages agrestes, le peuple des régions septentrionales vient ajouter l'originalité de ses mœurs naïves et surtout de ses chansons et de ses danses, en présence desquelles maints émigrés ont manifesté leur surprise². Au contact de la poésie populaire prise ainsi sur le vif, l'âme de certains exilés plus sensibles s'émeut et entrevoit l'existence d'un lyrisme plus discret, plus intuitif que la « poésie descriptive, issue de la connaissance discursive et rationnelle », et « les vers de circonstance, aiguisés par l'esprit en se haussant sur d'artificielles échasses jusqu'à la prétention de l'ode »³. Mais leur suffisait-il d'apprécier les manifestations d'un art naïf qui leur fournissait de nouveaux arguments en faveur d'un « primitivisme » littéraire jusque-là théorique ? Ils pouvaient être tentés d'en transposer tout simplement les œuvres dans le style fausement ingénu des idylles ou des romances des troubadours — telle

1. Cf. *Rêveries sur la nature primitive de l'homme*. Paris, An VI (1^{er} cahier) et An VIII. — Cf. Baldensperger (*Op. cit.* I. p. 24.)

2. Cf. *Ibid.*, I. pp. 42-43. Sont cités, Norvins à Göttingue et l'abbé Renaud à Nuremberg. Cf. aussi *Ibid.*, I. p. 100 sqq. sur les chants et danses russes qui intéressent M^{me} Vigée-Lebrun, Joseph de Maistre, Esterhazy, etc.

3. *Ibid.*, I. p. 257.

Julie, dans *Aldomen*, chantant sur un air suisse une poésie du plus fade sentimentalisme à la Berquin¹. Ainsi comprise, la connaissance du lied germanique, comme celle des chants écossais, n'aurait fait qu'ajouter un nouveau pastiche à ceux de la mythologie ou du style marotique — celui du vague septentrional et de la *Sehnsucht* allemande. Selon le mot déjà cité de Humboldt, « la différence des langues, comparée aux autres obstacles, semblait petite ». Il fallait aborder l'étude des arts avec un esprit nouveau. « C'est en effet le point de départ de la poésie qui demandait à être modifié »². Grâce à la solitude et au contact de la Nature, cette évolution nécessaire vers la sincérité intime avait commencé sous la survivance des formes littéraires conventionnelles : la musique, jointe au chant populaire, allait chez quelques-uns achever la conversion en leur révélant, dans la simple mélodie des airs ou des paroles, un moyen d'expression direct des sentiments.

Dès 1789, Sénancour avait, nous le savons, réfléchi sur le fonds primitif de sa propre nature et communiqué en face des Alpes avec la vie universelle. Mais il a fallu, semble-t-il, l'ouïe des « airs vraiment alpestres » pour lui faire prendre conscience de son tempérament d'auditif et l'intéresser à la magie des sons. Rousseau et Ramond n'avaient senti que le charme nostalgique du ranz des vaches. « Pour Aldomen, la mélodie populaire des Alpes devient une sorte de « tableau auditif » qui évoque les lieux et renouvelle les temps abolis »³.

Pourquoi faut-il que Julie, au lieu d'un simple lied suisse, chante sur cet air « alpien » la plate et vertueuse berquinade dont nous avons parlé ! Mais Obermann reprendra pour les analyser avec sagacité ces impressions à peine indiquées par Aldomen⁴ : « C'est dans les sons — écrit-il encore à propos du ranz des vaches — que la nature a placé la plus forte expression du caractère romantique ; c'est surtout au sens de l'ouïe que l'on peut rendre sensibles, en peu de traits et d'une manière énergique, les lieux et les choses extraordinaires. Les odeurs occasionnent des perceptions rapides et immenses, mais vagues ; celles de la vue semblent intéresser plus

1. Sénancour : *Aldomen* pp. 59-62. (Ed. Monglond. Bibl. romantique, 1925).

2. Baldensperger. *Ibid.*, I. p. 275.

3. Préf. d'*Aldomen*, par Monglond, *Op. cit.* p. XIV.

4. *Ibid.*, pp. 59-62.

« Hélas ! *Aldomen* reste pourtant empêtré dans la pire phraséologie de l'époque Louis XVI. » (Introd. p. XV).

l'esprit que le cœur : on admire ce qu'on voit, mais on sent ce qu'on entend. La voix de la femme aimée sera plus belle encore que ses traits ; les sons que rendent des lieux sublimes font une impression plus profonde et plus durable que leurs formes »¹. Que l'ancien élève de Saint-Sulpice, réfugié en Helvétie, nous entraîne loin de Batteux et de ses insipides élèves qui prétendaient faire de tous les arts des *peintures* ! — Et comment s'explique-t-il l'action si directe et si profonde de la musique ? Il l'attribue à son imprécision même : «...C'est surtout la mélodie des sons qui, réunissant l'étendue sans limites précises à un mouvement sensible et vague, donne à l'âme ce sentiment de l'infini qu'elle croit posséder en durée et en étendue... »². Mouvement des passions, infini des aspirations — M^{me} de Staël comprenait la musique d'une manière tout à fait analogue...

Sénancour note aussi, avec beaucoup de finesse, sous la plume d'Obermann, la curieuse expérience par laquelle tant d'émigrés durent passer comme lui — la perte du sens des paroles qui réduit celles-ci à l'état de *musique pure*. Chantée dans une langue inconnue, la mélodie conserve le charme de la voix humaine sans fournir à l'auditeur ce *motif* intelligible dont « l'homme sensible » du XVIII^e siècle était si friand³. Elle initiait ainsi l'étranger à une musique tout intuitive où la voix ne suggère plus d'idée et n'agit que comme un instrument divin, au timbre émouvant entre tous. Obermann prend goût à ces sensations pures, à tel point qu'il préfère les éprouver sans qu'il s'y mêle d'élément intellectuel : « J'aime les chants dont je ne comprends point les paroles. Elles nuisent toujours pour moi à son effet de la mélodie. Il est presque impossible que les idées qu'elles expriment soient entièrement d'accord avec celles que me donnent les sons... »⁴ Le mot, s'il nous suggère une notion précise, détruit l'impression d'horizons infinis que nous donne la musique : telle est la théorie toute romantique de Sénancour⁵. Elle amène l'auteur

1. Fragment à la suite de la Lettre XXXVIII. *De l'expression romantique et du « Ranz des vaches »*. (Obermann. Éd. Bosse 1913. pp. 140-144). (Ce fragment ne se trouve pas dans l'édition de 1833).

2. Obermann : Lettre LXI, 2^e Édition. 1833, p. 90. — A ce passage se rapporte une note curieuse qui mérite d'être citée : « La mélodie... peut aussi résulter d'une suite de couleurs ou d'une suite d'odeurs. La mélodie peut résulter de toute suite bien ordonnée de certaines sensations... »

Cette remarque rappelle les théories du XVIII^e siècle ou plutôt, nous semble-t-il, celles du Romantisme allemand relatives à la parenté des arts.

3. Cf. Baldensperger : *Sensibilité musicale et Romantisme*, p. 30.

4. Obermann. p. 91.

5. Il est même, en cela, un précurseur du Symbolisme. Cf. Bremond, *Op. cit.*

d'Obermann à apprécier les mots en tant qu'éléments phonétiques et indépendamment de leur sens. A ce point de vue, l'allemand lui paraît plus musical que le français parce qu'il est plus accentué et plus sonore : « ... L'accent allemand a quelque chose de plus romantique. Les syllabes sourdes et indéterminées ne me plaisent point dans la musique. Notre *e* muet est désagréable quand le chant force à le faire sentir... »¹. On ne peut méconnaître l'importance de ces observations si révolutionnaires pour l'époque : le roman de Sénancour allait les répandre et maint émigré devait y retrouver ses expériences personnelles.

Nous allons rencontrer parfois chez Chênedollé des impressions analogues. Similitude de tempérament ou d'influences pendant l'Émigration — qui pourra le dire ?... Épris des idylles de Gessner, Chênedollé a été jeté à Hambourg en pleine contradiction : il y fréquente les jeunes « roués » français et le spirituel Rivarol, et en même temps le noble et religieux Klopstock. Un *Essai sur les traductions*, publié dans le *Spectateur du Nord*², montre que cet admirateur de Goethe et de Schiller, de Klopstock et de Byron, se fait encore une idée tout intellectuelle du lyrisme : pour lui la précision du style et l'audace des images en constituent l'âme. Mais Chênedollé, sans jamais se détacher pour son compte des formules pseudo-classiques, a pourtant senti la musique — et la musique intuitive — dont il rapproche, comme Obermann, l'influence mystérieuse et immédiate de celle des parfums³ : « Je n'aime, écrit-il à propos de Boccherini, que ce qui est *révé* en musique, et voilà le

p. 18' : « ... Pour lire un poème comme il faut, je veux dire poétiquement, il ne suffit pas, et, d'ailleurs, *il n'est pas toujours nécessaire d'en saisir le sens* », et p. 19-20 : « La poésie populaire de tous les pays, et même du nôtre, aime le non-sens ».

1. Cf. pour Sénancour, Baldensperger : *Op. cit.* pp. 31-34.

Cf. Dupré et Nathan (*Le langage musical*. Étude médico-psychologique. 1911). Pour Carlyle, disent-ils, « l'allemand déborde constamment l'anglais », (au point de vue affectif). » Certaines langues portent... la trace de ces états affectifs particuliers, une sorte de *Gemüt* idiomatique ; jamais un mot français ne peut rendre *Sehnsucht* » etc. (p. 28). Ils paraissent être de l'avis de Sénancour et trouver l'allemand plus mélodique.

2. En 1797 (février).

3. *Journal de Chênedollé* (1808) (Éd. de Samie, 1922) p. 34, f° 339 (v). Cité par Baldensperger : *Op. cit.* p. 80.

Les extraits du journal montrent à quel point Chênedollé est un esprit « de transition » entre l'*intellectualisme classique* (« la poésie peint toujours » (1804) p. 11 ; « il faut que ce soit la pensée qui donne la musique » (à la poésie) (1808) p. 30) et la *sensibilité romantique* (amour, comme René, des murmures du vent. (1810) Introd. p. II ; Côté musical de la poésie (1808) p. 30, plus le passage cité ici dans le texte).

caractère de la sienne. Il vous enlève dans une atmosphère de musique, il vous place dans un séjour mystérieux où il vous arrive des sons inconnus et magiques. On croit entendre les vers les plus mélodieux et respirer les parfums les plus exquis. Voilà la double sensation qu'il donne. Il vous entoure de vers et de parfums. Il y a à la fois dans sa musique le mélange des parfums et de la poésie...» Chênedollé aime à se laisser bercer, entouré d'une atmosphère délicieuse, sans rien se *représenter*. Comme Sénancour, il estime même que toute indication précise romprait le charme : « La musique attaque plus vivement les fibres que la poésie. Il y a plus de vague, quelque chose de plus indéfini, de plus aérien... » Mais ailleurs son intellectua-lisme foncier — dû à son éducation bien « XVIII^e siècle » — paraît s'effaroucher d'une affirmation si hardie. La musique est plus touchante que la poésie ? Soit : mais elle n'a pas à s'en prévaloir, car elle est moins précise : « S'il n'y avait pas toujours quelque chose de vague et d'indéterminé dans l'expression de la musique, elle serait le premier des arts, car son expression est bien plus vive que celle de la poésie même » ¹. Son sens musical l'amène pourtant à goûter en 1808 la mélodie des mots qu'il négligeait comme élément du lyrisme dans son *Essai* de 1797. « Il y a dans toute poésie un côté musical qu'on pourrait noter, indépendamment des paroles, et peut-être ces partitions poétiques pourraient-elles fournir de merveilleux motifs à l'harmonie ». Il ne s'agit pas, comme on pourrait peut-être le craindre, de remettre la musique sous le joug de la déclamation poétique. Chênedollé veut rapprocher au contraire les vers de la musique ; il a très bien senti la valeur de l'émotion musicale incluse dans les paroles et l'a dit presque dans les mêmes termes que son amie M^{me} de Staël : « J'aime les mots sonores ; les mots pleins, pompeux, harmonieux, ont droit de me plaire, même sans idées. Ils me charment par le seul effet de leur pouvoir musical ; ils exercent sur mon oreille un pouvoir inconcevable. Voilà pourquoi, Thomas, Buffon, J.-J. Rousseau me plaisent tant. Les mots dans leurs écrits ont une véritable magie » ².

Ainsi Chênedollé, poète émigré, hôte de Coppet et adaptateur de lieds, en était bien arrivé à ressentir la musicalité des paroles ; mais la *qualité* de cette musique ne pouvait le rapprocher du lyrisme populaire : malgré son amour idyllique de la « simplicité rurale », il avait conservé le goût des mots « pleins et pompeux »,

1. Cité par Baldensperger. *Op. cit.* p. 85.

2. Cité par Sainte-Beuve : *Chateaubriand et son groupe*. II. p. 310, N. 3.

du style emphatique de l'ode. Incapable de se dégager des influences contradictoires, il marque une transition, une transaction entre le XVIII^e siècle et l'ère romantique. S'il a été attiré par le caractère simple et musical du lied, qui l'émouvait sans nul doute, il n'a pu cependant le rendre dans ses adaptations pseudo-classiques¹ : l'instrument pour exprimer ingénûment ses émotions lui manquait.

Avec Sénancour, nous avons pu saisir sur le vif l'influence de la musique populaire sur un disciple de Rousseau, sensible et prompt à analyser ses impressions. Chênedollé, touché lui aussi par la mélodie, mais toujours attaché à l'*intelligible* et au *pompeux*, nous apparaît comme le symbole des contradictions si fréquentes en ces temps troublés². Mais seule M^{me} de Staël avait été capable, nous l'avons vu, de résumer, de cristalliser, pour ainsi dire, dans son œuvre, les effets profonds de ce renouvellement sentimental, provoqué par le contact avec l'étranger.

*
* *

Si cette femme de génie qu'on a pu appeler la mère du Romantisme a développé, dans le cours de son existence, son goût des harmonies musicales et poétiques, le père de la nouvelle école³ semble, par contre, n'avoir pas su se dégager des idées courantes au XVIII^e siècle. Certes René est sensible — et d'une manière tout intuitive — aux mille bruits des forêts et des flots ; mais ces impressions presque physiques qui alimentent sa vague nostalgie, fruit de l'exil et de la solitude, ne dépassent guère les émotions d'un bon disciple de Rousseau en face des manifestations de la Nature⁴. Pour la musique considérée comme art, Chateaubriand s'en tient à la vieille théorie de l'imitation des bruits naturels. Plus tard, sous l'influence de son séjour outre-Rhin sans doute, il a pu admettre l'existence de « médiateurs sonores entre les symphonies des éléments

1. V. notre Bibliographie des *Lieds et ballades, etc.*

2. On pourrait lui appliquer ce que Sainte-Beuve écrit de Nodier représentant « cette époque convulsive où il fut jeté, cette génération littéraire adolescente au Consulat, lancée par l'Empire, assez jeune encore au début de la Restauration, mais qui eut toujours pour devise une sorte de contre-temps historique : ou *trop tôt* ou *trop tard* ! » (*Portraits littéraires* (1844) I. p. 453).

3. M^{me} de Staël, par le germanisme, Chateaubriand, par le christianisme, sont pour M. Albert les parents du Romantisme (Maurice Albert. *La Littérature française sous la Révolution, l'Empire et la Restauration* (1898) p. 163 sqq.).

4. Cf. divers passages de René cités par M. Baldensperger (*Op. cit.* pp. 62-63).
Le lied allemand.

et les âmes humaines », il n'en est pas moins passé « à côté de cette initiative musicale dont l'Allemagne s'armait vers le même moment, à côté aussi des frémissements dont la chanson populaire donnait le bénéfice à la poésie anglaise »¹. De tempérament peu auditif, en somme, il n'a pas cherché à analyser ses impressions musicales ni à développer en lui le sens de la mélodie. Il est d'autant plus intéressant d'apprendre par Sainte-Beuve que Chateaubriand, amant de la Nature, n'était pourtant pas insensible au charme naïf de certaines chansons populaires et estimait leurs accents sincères plus que l'affectation des poèmes savants : « M. de Chateaubriand était plus attentif aux chants populaires qu'on ne le supposerait de la part d'un poète aussi studieux et aussi artificiel... ». Il note au Mont-Dore en 1805 un air des montagnes « qu'il s'appropriâ et rendit mélancolique de joyeux qu'il était ». A propos des chants grecs populaires qu'on lui traduisait, il disait : « Chez le peuple la poésie est un cri du cœur : elle est devenue chez nous un effort de l'imagination. Il y a tel couplet breton que je ne donnerais pas pour les dix chants de la *Henriade* »².

Chateaubriand appartient encore au XVIII^e siècle par la place qu'occupe la Nature dans ses impressions musicales; Stendhal s'y rattache également, mais par sa philosophie sensualiste et hédoniste. Épris avant tout de la voix humaine, il ne s'intéresse ni aux symphonies ni aux sonates, combinaisons de sons et de rythmes « sans arrière-pensée pathétique »³. C'est la musique expressive qui a ses préférences. Les accents harmonieux lui procurent « un plaisir physique extrêmement vif » ; « ...la musique, quand elle est parfaite, met le cœur exactement dans la même situation où il se trouve quand il jouit de la présence de ce qu'il aime, c'est-à-dire qu'elle donne le bonheur apparemment le plus vif qui existe sur la terre »⁴. Ailleurs, il dit en termes encore plus énergiques qu'elle « peint des accès de joie animale »⁵. Nous sommes ici aux

1. Cf. Baldensperger : *Op. cit.* pp. 61-64.

2. Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son Groupe*, II p. 95 N. 1.

3. Baldensperger : *Op. cit.* p. 66.

4. Stendhal, *De l'Amour*. I. Ch. XVI (Ed. Muller et Jourda p. 69).

Il répète ailleurs « ...la passion de la musique qui excite dans l'âme un mouvement si semblable à celui de l'amour. » (*Ibid.* II, Ch. XLIII. p. 234.) Par son goût pour la musique mélancolique, Stendhal s'apparente pourtant à M^{me} de Staël : « Un air tendre et triste, pourvu qu'il ne soit pas trop dramatique, que l'imagination ne soit pas forcée de songer à l'action, excitant purement à la rêverie de l'amour, est délicieux pour les âmes tendres et malheureuses. » (*Ibid.* I. Ch. XVI. p. 70).

5. Cf. pour Stendhal : Baldensperger. *Op. cit.* pp. 66-68.

antipodes de cet intellectualisme que nous déplorions : mais Henri Beyle a versé du côté opposé et ses jouissances musicales sont tellement physiques ¹ qu'elles l'écartent tout autant de cette intuition délicate et désintéressée qui constitue le charme de la musique pure et de l'élément mélodique inclus dans le lied ¹.

Ainsi, des trois génies qui entourèrent le berceau du Romantisme, ni Chateaubriand, ni Stendhal n'ont pu — pour des raisons bien différentes — exercer une influence notable sur le développement du sens de la musicalité : est-ce un pur hasard que M^{me} de Staël, qui s'était plongée dans l'étude de la poésie germanique, ait été par contre capable d'entrevoir les liens qui auraient dû rattacher à la musique le lyrisme qui allait naître ?

A ne considérer que la littérature française officielle, les premières années du XIX^e siècle ne sont — nous le savons — que le prolongement languissant et pâle du XVIII^e. En musique, le Directoire, le Consulat et l'Empire, en dépit de certains progrès techniques, se refusent de même à abandonner les formules désuètes de l'Ancien Régime.

Le « citoyen Grétry », dans ses *Essais sur la Musique* ², affirme que « les règles du langage ou discours musical sont les mêmes que celles du discours ordinaire »... « L'on peut dire, ajoute-t-il, que la musique est en quelque sorte la pantomime de l'accent des paroles, comme la pantomime proprement dite est celle de l'action de ces mêmes paroles... » ³. Il louera plus loin la musique allemande — c'est-à-dire celle de Gluck et des compositeurs de même style — d'être « la déclamation notée et métamorphosée en chant délicieux » ⁴. Bien qu'il fasse à l'intellectualisme la part si belle, il constatera enfin, non sans une pointe de regret, que « la musique est plus vague que la peinture ; ses bases sont moins solides... » ⁵.

C'est donc toujours la même théorie de Batteux — imitation des bruits naturels et des passions — que Morellet par exemple poussera dans les détails les plus ridicules ⁶.

1. Cf. dans la préface de *l'Amour* (*Op. cit.* p. XXIX) par Étienne Rey : « La base de la doctrine, c'est le sensualisme, et sa méthode, c'est la logique. Tout provient des sensations, de la sensibilité physique. » Par là, Beyle est du XVIII^e siècle.

2. Grétry. *Mémoires ou Essais sur la musique* (1797) T. III.

3. *Ibid.*, p. 279.

4. *Ibid.*, p. 419.

5. *Ibid.*, p. 429.

6. *Arch. Litt. de l'Europe*, Avril 1805 T. VI. p. 145.

Cf. Baldensperger. *Op. cit.* pp. 73-74.

Un gros ouvrage quasi-officiel de Villoteau ¹ proclame la nécessité, pour la vraie musique, de *peindre* quelque chose et reprend l'erreur de Rousseau que « l'Art d'exprimer en musique est fondé sur la connaissance des propriétés expressives des sons de la voix humaine » etc ². Ni l'art des sons, ni le lyrisme poétique ne pouvaient se libérer et grandir, tant que de plats théoriciens interdisaient à la musique de se détacher du monde matériel. Et puis, comment le cœur aurait-il pu recouvrer ses droits sous un despotisme qui tenait toute fantaisie individuelle pour suspecte et n'admettait en somme qu'un art de commande dont la raideur s'est pour ainsi dire cristallisée dans le mobilier de l'époque ? Pas d'élangs lyriques, partant pas de sincérité sans apprêts, ni de poésie de l'âme. La fade romance à la Ducis prolonge celle de Martini ³ ou de Berquin, et la vogue de cette sentimentalité de salon vers 1810 ne pouvait guère ouvrir les cœurs à la mélodie pure, même si elle leur faisait parfois entrevoir le charme intime et troublant du lied septentrional. Pour le renouvellement de notre sens musical — comme pour celui de notre littérature — il fallait donc bien l'intervention d'auteurs capables — comme les émigrés ou M^{me} de Staël — de prendre un point d'appui à l'extérieur de notre pays.

1. G. A. Villoteau, qui avait fait partie de l'expédition d'Égypte comme savant attaché à l'armée de Bonaparte, mourut cependant oublié des pouvoirs publics. L'Imprimerie impériale publia en 1807 ses deux volumes : *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage, pour servir d'introduction à l'étude des principes naturels de cet art* (3^e partie. Tome II. ch. VII. pp. 96 sqq.) Cf. Baldensperger. *Op. cit.* p. 75.

(L'ouvrage de Combarieu (*Op. cit.* II. p. 303) assigne par erreur à ce livre 1785 comme date de publication. Villoteau a en tout cas conservé l'esprit du XVIII^e siècle).

2. Titre du Chapitre VII (Tome II)¹. — L'ouvrage est imbu d'un bout à l'autre des idées de Batteux (cité avec éloges pp. 97-98). Les théories analogues de Grétry et de Lacépède, que nous avons relevées plus haut, sont louées également (p. 171). ainsi que l'ouvrage de Morellet, dans sa Préface (I, p. XIX). — La musique est définie un « langage animé et passionné essentiellement fondé sur l'imitation de l'expression de nos sentiments ». Sa décadence est due à ce qu'elle s'est écartée de l'imitation de la Nature pour rechercher uniquement le plaisir artificiel de l'oreille (pp. 142-43).

3. Le célèbre auteur de *Plaisir d'amour* ; de son vrai nom Jean Schwarzendorf (1741-1816).

CHAPITRE III

LE ROMANTISME.

Croissance du Romantisme et développement du sens musical : articles de critique ; succès des œuvres allemandes. — Nouvelles théories sur l'art des sons : mélodie et harmonie ; valeur émotive de la musique : ses liens étroits avec la poésie. Celle-ci conserve néanmoins la première place. — Le souci du *pittoresque* combat la tendance mélodique. Tempérament visuel des littérateurs du petit Cénacle : Théophile Gautier ; V. Hugo. — Lamartine, plus sentimental que musicien. — Musset, le plus épris de musique. — Sainte-Beuve : le « *je ne sais quoi* » s'ajoute pour lui au pittoresque. — Vigny et Balzac mélomanes, mais étrangers au lied. Le lyrisme allemand intéresse surtout les poètes de tempérament auditif : Gérard et les chansons du Valois ; Henri Blaze, critique musical ; N. Martin, épris de mélodies.

Nul doute que le mouvement qui triompha entre 1827 et 1830 ait été précédé et accompagné d'un regain d'intérêt pour la musique. L'étude de M. Baldensperger, à laquelle nous nous sommes si souvent adressé, nous en apporte de multiples preuves ¹ : adhésion de milieux nouveaux, dans la capitale et en province, à la « mélo-manie » ; luttes autour du théâtre lyrique comme sur la scène tragique, conquêtes de Rossini et révolution de Weber ; discussions théoriques enfin sur la nouvelle manière de comprendre la musique, dans la presse littéraire, et surtout dans *la Muse française* et dans *le Globe* ². — Cette passion nouvelle pour le plus émouvant, le plus romantique des arts, donne à la jeune génération un motif de plus

1. Baldensperger. *Op. cit.* pp. 93-100.

2. Dès 1829, dans l'ouvrage si curieux de Toreinx (*Histoire du Romantisme en France*) tout un chapitre élogieux est consacré à la Musique considérée comme plus romantique que la peinture et où *les œuvres ont précédé la critique* (Rossini, Beethoven, Weber etc.) (Chap. IX). — Ce goût pour la musique coïncide avec les tendances idéalistes du Romantisme naissant, vers 1820. (Cf. Baldensperger. *Gaëthe en France*, pp. 109-110).

— L'éphémère *Europe littéraire* (1833-34) consacrera des articles relativement nombreux à la musique en France et en Allemagne. Elle organisera même des soirées musicales. (V. Th. R. Palfrey. *l'Europe littéraire* (1917) pp. 96-99 et 112-113).

d'admirer les productions d'outre-Rhin. Ces contrées proclamées patrie du lyrisme par M^{me} de Staël, nous apparaissent aussi comme l'Éden de la musique, — surtout après 1828, quand Hagenbeck a fait entendre aux Parisiens les sublimes accents de la *Symphonie Héroïque*. « Dans tous les temps la musique a été cultivée avec succès en Allemagne. Cet art semble plus que tout autre s'accorder avec le goût des Allemands pour la rêverie et le vague des conceptions idéales ». Ainsi généralise en 1829 la *Nouvelle Revue germanique*. Elle conclut que « la musique en Allemagne est une reine qui exerce un pouvoir irrésistible sur tout homme qui a de l'imagination »¹. Grâce à Nourrit², la mélodie naïve et touchante des lieds de Schubert va se répandre aussi avec rapidité, si bien qu'en 1836 un critique de la *Revue de Paris* pourra écrire : « Depuis quelques années, une renommée musicale s'élève en France et grandit sans cesse... Aujourd'hui, tout amateur de la musique vraie, sentie et simple dans son expression, a un culte pour la musique de Schubert »³. Victor Hugo, toujours hanté par des visions, se représentera l'esprit allemand comme « une sorte d'immense âme-nuée, avec des étoiles », et ajoutera : « Peut-être que la plus grande expression de l'Allemagne ne peut être donnée que par la musique. La musique, par son défaut de précision même, qui, dans ce cas spécial, est une qualité, va où va l'âme allemande »⁴. Si le coryphée du Romantisme résume bien le sentiment de son groupe, non seulement sur la musique, mais aussi sur le lyrisme germanique, le *Globe* prête une voix au désir de ces jeunes artistes quand il s'écrie, plein d'enthousiasme pour Weber : « Ce qu'il nous faut, c'est de la musique allemande, aussi allemande que possible »⁵.

1. *Nouv. Rev. germ.* T. III. Sept. déc. 1829 « *Fêtes musicales en Allemagne* » (Signé R.), pp. 267-272.

2. Cf. J.-G. Prod'homme. *Les œuvres de Schubert en France* (Congrès de musicologie 1928).

3. *Rev. de Paris* 1836 (Mai-Juin pp. 271-275). Art. de Joseph d'Ortigue.

— « Jamais, avez-vous dit, tandis qu'autour de nous
Résonnait de Schubert la plaintive musique »

A. de Musset : *Jamais* (1839).

4. *William Shakespeare* (1864). Livre II (*Les Génies*) IV.

« ...Le grand allemand, c'est Beethoven », s'écrie V. Hugo, bien qu'il n'aimât guère la musique. Était-il gêné par Goethe? ... Suit un grand éloge de la musique allemande. V. Hugo assure « quela *Liedermusik* dont le *Roi des Aulnes* de Schubert est le chef-d'œuvre, fait partie de l'âme allemande ».

5. *Le Globe* 1830, (29 Mai) pp. 411 et 412, Sur l'*Oberon* de Weber. Il loue le *Freyschütz* d'avoir le premier — et fort en retard — introduit le *germanisme* des Klopstock, des Goethe, des Schiller dans la musique ; c'est le *lied* acclimaté sur la

C'est bien grâce au développement de la sensibilité romantique, affinée au contact des productions géniales des maîtres allemands, que le Paris de la Restauration va devenir le centre de la vie musicale européenne ¹, la Mecque où tous les jeunes compositeurs doivent faire leur pèlerinage.

Libérée des liens artificiels qui l'avaient trop longtemps attachée aux arts descriptifs, la musique regagne le retard qu'elle subissait à l'aurore du siècle et entraîne avec elle la poésie lyrique. Pour le compositeur comme pour le poète, *le Globe* revendique les droits de l'inspiration ² : le cœur doit parler au cœur, non par un symbolisme de commande, mais immédiatement par « je ne sais quelle vertu dont l'influence est sentie par tout le monde et qui ne sera définie par personne ». Ce fluide inconnu fait naître en nous « un plaisir spécial, propre, original, qui ne doit rien à l'imitation et qui ne se rapporte d'aucune manière au souvenir... » ³. « Ce plaisir, mystérieux et inexplicable comme tous les phénomènes primitifs de la sensibilité et de l'intelligence », ne représente ainsi ni tableau, ni idée ; et « c'est de lui, et de lui seulement, qu'empruntent leur charme tant de compositions instrumentales où certainement l'on chercherait en vain un langage pour l'âme... » Comme nous dépassons Rousseau, et même Delphine et Corinne, dans cet élan romantique vers l'affectivité pure !

Ainsi, la musique a son domaine propre, l'empire des sons dont le seul prestige (en dehors de tout calcul d'imitation) émeut et subjugue l'âme ⁴. Qu'elle affirme son indépendance en se libérant tout d'abord du joug de la parole — en l'espèce, du librettiste puisqu'il s'agit avant tout du théâtre — ! ⁵ Un essai de la même époque expose les raisons de cette primauté de la musique : cet art est le seul capable de nous faire partager, par une intuition immédiate, tel sentiment, telle passion : « Serait-ce donc que la musique offre un des moyens les plus certains et les plus rapides que l'homme

scène : « tout ce que la délicieuse fantaisie des voix de Bohême ou de Bavière a pu inventer de gracieux, de vif, d'imprévu, je le retrouve en abrégé dans ces délicieuses mélodies ». Le critique déplore que le *Freyschütz* soit resté « solitaire ».

1. Cf. *Combarieu. Op. cit.* III pp. 8 et 9.

2. Cf. pour maints détails qui vont suivre : Baldensperger. *Op. cit.* (Ch. VIII), pp. 95-100.

3. *Le Globe* 1824. (20 Oct.) signé Z (pp. 71-72), à propos de l'Opéra Italien. La dernière proposition est exactement l'inverse de ce que disait M^{me} de Staël.

4. Baldensperger. *Op. cit.* p. 99.

5. *Ibid.*, p. 96. (sur l'art. du *Globe* par Z).

puisse employer pour se mettre en contact avec ses semblables, pour établir entre eux et lui l'équilibre des dispositions de l'âme et de la sensibilité ? » ¹

Le compositeur doit choisir : ou saisir la clef magique qui ouvre le monde des sentiments, ou ne viser qu'à la simple sensation curieuse ou agréable : « La musique est un art dont la faculté, la puissance exclusive consistent à saisir l'accent qui convient à nos sentiments et à nos passions, ou bien se bornent à une action purement matérielle sur nos organes » ². En possession de son territoire indépendant, la musique ne doit plus être condamnée, dit un autre article du *Globe*, à suivre, comme auparavant, la grêle mélodie de la parole, en lui fournissant un simple accompagnement ; elle doit s'attacher à rendre la complexité même de la vie intérieure ³, les résonances profondes de l'âme humaine. Loin de nous — dit cet article — la pensée de revenir au pédantisme des développements harmoniques artificiels ! ⁴ « Mais d'un autre côté, qu'une mélodie toute simple, dépouillée de toute parure harmonique et soutenue seulement par quelques notes de basse qui ne sont là que pour déterminer le ton, nous paraisse aujourd'hui singulièrement pâle et sans vie, bonne seulement pour quelques petits morceaux comme les romances, mais insupportable à la scène, c'est ce qui ne me semble pas plus douteux... Vous vous apercevez que la mélodie, quoi qu'elle fasse, ne peut jamais exprimer qu'un seul sentiment à la fois ; tandis que, dans votre âme, jamais, même durant une seconde, aucun sentiment ne règne seul : au sein de la joie ne sentez-vous pas un retentissement vague de tristesse ? l'espérance n'est-elle pas comme mêlée de crainte ? en un mot toute passion ne traîne-t-elle pas toujours à sa suite un cortège d'autres passions, soit contradictoires,

1. *Ibid.*, p. 98. Cit. de Lahalle. *Essai sur la Musique* (1825) p. 3.

2. P. Lahalle. *Op. cit.* (1825) (Contre la musique descriptive) ; pp. 38-40, Lahalle insiste sur la prétention ridicule de décrire par la musique. En écoutant un morceau les yeux fermés « ... devinerai-je si c'est la splendeur du ciel ou la beauté d'une femme qui dicte ses mélodies inarticulées ? ». — Le musicien « descriptif », dit-il plus loin, est comme un fou qui bouleverse tous ses meubles et « assure qu'il a figuré une tempête ou une bataille » (p. 78). — La musique parle *au cœur* et ne peut lui révéler que « la disposition intime et la relation des cœurs ». (p. 104).

3. *Le Globe* : 13 Nov. et 4 Déc. 1824. (pp. 122 sqq. et 173 sqq.) par (L.) V. *De l'état actuel de la Musique en France*. Ces articles, pleins de judicieuses réflexions, invitent le musicien à rompre le vasselage qui le lie au poète et à cesser de tenter dans sa composition « une pâle copie de la parole ».

4. Ce sont des « inventions barbares », dit le critique, qu'il faut « abandonner sans pitié à Rousseau ». Rousseau est « étranger à l'esprit des temps modernes », dit aussi le 3^e article (5 janv. 1825, p. 271).

soit de même nature ? Et bien, toutes ces passions accessoires, la mélodie est dans l'impuissance de les exprimer... Voulez-vous du romantisme musical, appelez à votre aide l'harmoniste. »¹

Ces théories du *Globe* font déjà pressentir Berlioz — ou même Wagner². Qui ne saisit maintenant les affinités entre la nouvelle école et la musique ainsi comprise ? — Plus de barrières conventionnelles entre l'art et la vie ! — La sincérité dans l'inspiration et dans son expression — tel est le mot d'ordre du Romantisme. Or, faire partager au public, par une intuition immédiate, la vie affective de l'artiste dans toute sa richesse et sa complexité, inspirer à l'auditeur, au même instant, des sentiments multiples, voire contradictoires — quel art le peut mieux que la musique ? Quel stimulant pour la vie intérieure que cette atmosphère musicale, créée d'un seul coup et qui sert en quelque sorte de décor suggestif au verbe du poète ou à nos propres pensées !³ Quel avantage sur la poésie toute nue, obligée, pour suggérer des sentiments, de recourir aux pénibles procédés discursifs du langage, et privée, pour exprimer les conflits intérieurs, des mille combinaisons harmoniques de l'orchestre ! La musique n'est donc plus l'humble servante, résignée à parer et à accompagner la parole : c'est une fée bienfaisante qui — témoin le lyrisme populaire — vient la soutenir et lui prodiguer ses richesses.

Certains critiques découvrent en même temps les liens intimes qui unissent la poésie à la musique. « Il est impossible, écrit J.-J. Ampère dans *le Globe*⁴, de faire une étude un peu approfondie de la poésie sans être conduit à s'occuper de la musique. Ce n'est pas ici un rapprochement plus ou moins ingénieux entre deux arts étrangers l'un à l'autre par leur nature, comme par exemple la

1. *Le Globe*, 5 Janvier 1825. (3^e art. sur l'état de la Musique en France pp. 269-271).

2. « L'Orchestre, entre ses mains (de l'harmoniste), sera comme le confident indiscret de toutes les passions que le chanteur ne peut exprimer ». (*Loc. cit.* p. 271). La phrase s'applique à merveille à tel drame lyrique de Wagner, comme *Tristan*, ou à certains accompagnements de lieds de Schubert ou de Schumann.

3. « Stimulés par les commotions de la masse harmonique, et guidés par l'accent des mélodies, le cœur et l'imagination développent d'une manière merveilleuse le thème donné par notre propre situation, ou celui qui leur est offert par un canevas dramatique, par un seul hémistiche, par un geste, un décor, et même par le parfum répandu dans l'air environnant : voici le secret de l'effet des productions des arts, ou des actes mêmes de la vie, lorsque la musique y mêle son intervention vivifiante ». Lahalle. *Op. cit.* p. 47 (Cité par Baldensperger. *Op. cit.* pp. 99-100).

4. *Le Globe* (1829) p. 436 sqq. *Musique populaire*, Compte-rendu d'un recueil de Fulgence, par J.-J. A. (Ampère).

peinture et la poésie ; c'est une liaison étroite d'origine, c'est une analogie, non pas complète sans doute, mais réelle, de but et de moyen. » Aussitôt, le critique cherche à expliquer les lois de la prosodie par celles de la musique : « Je crois qu'une comparaison attentive de ces deux arts pourra seule rendre compte des lois, en apparence si variées, si capricieuses, de la versification chez les différents peuples. Je crois que toute prosodie repose sur le même principe et se compose au fond des mêmes éléments que ce qu'on appelle en musique la mesure ou le rythme. — Ce principe est le besoin d'un retour constant que l'oreille éprouve dans la prosodie comme dans la musique, et qui semble tenir à une loi d'unité fondamentale dans notre organisation ». La rime va être ainsi remise à sa vraie place et subordonnée au rythme. « Les éléments de toute prosodie, poursuit le critique, peuvent se ramener à trois : le nombre des syllabes, leur quantité et leur accentuation ; trois moyens différents de produire un effet analogue, de donner à l'oreille, en ramenant le même effet, le sentiment de régularité, de périodicité qu'elle aime. On peut appliquer ceci doublement à la rime, qui est à la fois un moyen d'indiquer fortement la fin d'un vers, et de plaire à l'oreille, en ramenant pour elle un effet déjà produit. — Sans entrer dans de grands détails techniques, il est facile de montrer que les trois éléments de toute prosodie correspondent à ceux du rythme musical ». La poésie primitive fait corps avec sa mélodie : «... quand la poésie a perdu son caractère primitif de spontanéité, de pure inspiration, elle a perdu ce langage inspiré, spontané, elle est descendue à la parole... » Le mètre — nombre de syllabes, rime, quantité ou accent — est ce qui subsiste encore du rythme musical. « Quant à la mélodie qui est l'âme de la musique, comme le rythme en est le corps, elle a laissé beaucoup moins de traces... »

Cette idée nouvelle de la musique et de ses rapports étroits avec la poésie¹ ne pouvait exercer qu'une heureuse influence sur le lyrisme, au point de vue qui nous occupe. Elle devait inviter les Romantiques à se pencher avec intérêt sur la chanson primitive, populaire², où un même rythme scande les paroles et la mélodie.

1. Duquesnel, critiquant la froideur des vers de Voltaire, dit que « *cela tient autant à l'élément musical qui lui manque qu'au peu de profondeur des sentiments* ». (*Du travail intellectuel en France* etc. 1839. T. II. p. 52).

2. L'auteur du dernier article cité — J.-J. Ampère — attire expressément l'attention sur la poésie populaire et son caractère musical. A la fois poète et historien, il était qualifié pour le faire; mais il n'est jamais arrivé à choisir franchement entre les deux tendances de son esprit. (Cf. Sainte-Beuve. *Portraits littéraires* : J.-J. Ampère II. p. 282 sqq.)

Elle les amena à se demander si la poésie nouvelle, à l'aide de ses propres moyens, ne pouvait pas bénéficier quelque peu de cette force d'évocation, de ces harmonies qui accompagnent le récit en sourdine, comme les rumeurs confuses du subconscient persistant sous les explosions bruyantes de la passion. N'est-ce pas justement le lied qui parvient, même privé d'accompagnement, grâce à la seule valeur phonétique et au rythme des mots, à suggérer un état d'âme et à créer un second poème intuitif, musical, parallèle au récit explicite qui se déroule dans les vers ¹ ? Certes, nos Romantiques ne manquent pas de répéter — déclaration d'une audacieuse nouveauté — que la poésie est une musique d'une espèce particulière : Victor Hugo parle, après la Porcia de Shakespeare, de « cette musique que tout homme a en soi » et dont son livre est « l'écho bien confus et bien affaibli sans doute, mais fidèle » ². Lamartine affirme : « la poésie, c'est le chant intérieur » ³. Musset, « extraordinairement musical de tempérament » ⁴, insistera encore davantage sur les rapports étroits des vers et de la mélodie : « La poésie est si essentiellement musicale qu'il n'y a pas de si belle pensée devant laquelle un poète ne recule, si la mélodie ne s'y trouve pas... Le poète a pour première loi, pour conditions indispensables, le rythme et la mesure » ⁵. Mais les principaux représentants de notre poésie romantique sont aussi épris de *plastique* que d'*harmonie*. Musset lui-même s'écrit dans *Chanson* :

Le remède au mélancolique
C'est la musique
Et la beauté.

1. Cf. ce que Blaze dit de Uhland (v. supra p. 164).

2. Préface des *Voix intérieures* (1837).

3. Il revient sans cesse sur cette idée de « cantique intérieur » dans la longue Préface des *Méditations*. (Cf. éd. 1855 p. II) comme plus tard dans le *Cours familier de littérature* où il montre bien que la *mélodie* des vers exprime ce qui est inexprimable pour les mots — si l'on ne s'attache qu'à leur sens :

« La poésie ! ce chant de l'âme qui exhale ce qui nous semble trop divin en nous pour rester enseveli dans le silence ou pour être exprimé en langue usuelle ». (I^{er} *Entretien*. 1856 T. I. p. 63). Mais plus loin il ajoute : « il (l'homme) invente le son, ce chant de l'âme, comme la musique invente la mélodie, ce chant de l'oreille ; comme la peinture invente la couleur, ce chant des yeux ; comme le sculpteur invente les contours, ce chant des formes ; car chaque art chante pour un de nos sens quand l'enthousiasme, qui n'est que l'émotion à sa suprême puissance, saisit l'artiste. L'art des arts, la poésie seule, chante pour tous les sens à la fois et pour l'âme, pour l'âme, centre divin et immortel de tous les sens ». (IV^e *Entretien*. 1856 T. I. pp. 247-248).

4. Cf. Haape. *Op. cit.* p. 76.

5. Cf. Alfred de Musset. *Œuvres posthumes*. p. 87.

Ce goût du pittoresque empêche la plupart du temps leur lyrisme de rejoindre la pure musicalité du lied. S'ils ont rejeté la formule classique de la poésie-peinture, et avec elle le genre descriptif, ils se gardent pourtant de verser dans la théorie opposée de la poésie-musique. Malgré certaines affirmations générales comme celles que nous venons de citer, ils ne tombent pas dans le confusionnisme des Romantiques allemands qui subordonnent à la musique les autres arts et la philosophie ¹, et les plus excentriques d'entre eux n'ont jamais parlé, comme Hoffmann, « d'un habit en ut dièze à col mi majeur » ².

C'est qu'au fond la poésie occupe pour eux la place centrale au milieu des arts ³ ; et si un Quatremère de Quincy lui indique les ressources émouvantes de la musique, il se trouve d'autre part un Delacroix pour essayer de la faire intervenir dans la peinture. Les Romantiques affirment le droit de l'image à côté de ceux de la mélodie, que dis-je ? ils sont persuadés que la supériorité de la poésie nouvelle sur les autres arts provient précisément de ce qu'elle en réunit les avantages pour nous faire communier avec la vie sous tous ses aspects. Elle est à la fois, selon le mot d'Émile Deschamps, « de la peinture qui marche et de la musique qui pense ».

Pour rendre la « nature complète », Ténint recommande ainsi dans sa *Prosodie* des vers qui utiliseraient les richesses des trois arts — peinture, sculpture, musique, — par l'évocation des images colorées, des formes et des harmonies ⁴. Et dans la préface du même traité, le grand théoricien de la poésie romantique, Émile Deschamps, écrit : « La poésie a ses mélodistes et ses harmonistes, ses dessinateurs et ses coloristes, comme la musique et la peinture. Il n'est donné qu'à bien peu de génies de réunir au même degré

1. Cf. Cœuroy : *La théorie musicale des écrivains romantiques allemands* (Correspondant, 25 Janv. 1922). Il cite (p. 258) Henriette Feuerbach « ... la musique l'emporte sur tous les autres arts ; seule, elle n'a pas besoin que la pensée lui serve d'intermédiaire ; elle agit sur la sensibilité qui est plus près de notre moi intime que l'intelligence ; elle est l'esprit qui parle immédiatement à l'esprit ». Jean-Paul, Novalis, Tieck expriment des idées analogues, opposées à celles de Goethe. Ils veulent faire passer dans les mots un élément musical (p. 265). Wackenroder, que M. Cœuroy cite en manière de conclusion, est vraiment *bergsonien* : « Pourquoi, fou que je suis, s'écrie-t-il, chercher à mêler les mots et les sons. Jamais je ne dirai ce que je sens ». (p. 276). V. aussi, du même : *Musique et littérature* (1923) p. 11 sqq.

2. *Ibid.*, p. 270.

3. « *Peinture qui se meut et musique qui pense* », dit Émile Deschamps — pour qui la poésie semble bien bénéficier des avantages de ces deux arts.

Cf. le passage de Lamartine cité page précédente, Note 3. (La poésie, l'art des arts etc.).

4. V. Ténint. *Prosodie de l'École moderne* (1844). Introduction.

les deux manifestations de l'art » ¹. Distinction judicieuse et infiniment précieuse pour le lyrisme, si elle avait pu être poussée au point de vue musical, sans que la seconde comparaison, tirée de la peinture, fût venue la vicier et l'obscurcir ! Elle aurait pu servir à différencier un Goethe d'un Heine, un Verlaine d'un Mallarmé ² ; telle que Deschamps la présente, elle doit s'appliquer — dans son esprit — bien moins à la musicalité qu'au « dosage » de la couleur et du pittoresque — aux différences entre Hugo et Lamartine, entre Gautier et Musset ³.

Nous avons déjà relevé chez Émile Deschamps traducteur ce souci du pittoresque qui tient en échec celui de la mélodie. Nous retrouvons ces deux tendances divergentes dans la prosodie romantique. Celle-ci, après André Chénier, après nos poètes du XVI^e siècle, admet bien, comme la musique, des rythmes vifs et très variés : vers de 1 à 12 pieds (y compris même les rythmes impairs de 3-5-7-9-11 pieds) ; au-dessus de 5 pieds, vers composés, d'une très grande richesse de mesure, grâce aux déplacements de la césure, et surtout dislocation de l'alexandrin, coupé de 11 manières différentes en 2 et même 3 petits vers (4+4+4). L'enjambement, substitué à l'inversion souvent si gauche, vient encore ajouter à la variété des rythmes. Joignons-y le souci des vers destinés au chant, de l'harmonie imitative (onomatopée) et de l'harmonie figurative qui « peint, par les sons, les choses non appréciables à l'oreille » ⁴ ; enfin l'amour des combinaisons de vers en strophes très différentes, en particulier dans la simple et naïve ballade avec refrain, véritable création des poètes modernes — et la prosodie romantique nous paraîtra ⁵ fort heureusement influencée par le sentiment musical et capable d'accueillir le lied...

Il n'est d'ailleurs pas rare de rencontrer, au milieu des poésies de la jeune génération, de véritables chansons, écrites sur des rythmes allègres — mais qui prolongent souvent la tradition de la romance et de l'« élégie féodale » plutôt que celle du lied germanique. A peu près seule, M^{me} Desbordes-Valmore a su, dès 1822, grâce à la finesse de son intuition féminine, dépasser parfois la naïveté de

1. *Ibid.*, Préface : E. Deschamps y déplore qu'en France le goût de la poésie n'existe pas dans les masses.

2. Cf. Girard. *Op. cit.* p. 503. N. 2.

Cf. Barre qui distingue les *Verlainiens* et les *Mallarméens*.

3. Cf. Girard. *loc. cit.*

4. Ténint, *Op. cit.*, p. 142.

5. *Ibid.*, p. 177.

convention et la sentimentalité superficielle de la romance pour atteindre la mélodie émouvante et la profonde sincérité du lied. Tels sont, par exemple, *Le Soir*, dont certains vers pourraient être rapprochés de la plainte de Marguerite :

«...De ta pensée
Toute oppressée
Pour te revoir,
J'attends le soir...»

et surtout *La Sincère*, où le retour du premier vers de chaque strophe — trouvaille de génie, bien hardie pour l'époque — crée l'émotion par son insistance passionnée et par la seule musique des mots :

« Veux-tu l'acheter ?	Moi, j'en fais le prix ;
Mon cœur est à vendre.	Veux-tu le connaître ?
Veux-tu l'acheter,	Moi, j'en fais le prix,
Sans nous disputer ?	N'en sois pas surpris.
Dieu l'a fait d'aimant ;	As-tu tout le tien ?
Tu le feras tendre,	Donne, et sois mon maître.
Dieu l'a fait d'aimant	As-tu tout le tien
Pour un seul amant.	Pour payer le mien ? » ¹

Ces échos d'outre-Rhin ne se font pas seulement entendre chez quelques poètes de second plan qui ont — plus que Marceline Desbordes-Valmore — pratiqué la traduction en vers, — dans le *Romancero* d'Émile et certaines poésies d'Antony Deschamps, dans les *Mélodies* de Fontaney ou les *Odelettes* de Gérard ; ils sont fréquents même chez nos grands Romantiques. Mais ne nous y trompons pas : il ne s'agit pas ici de ces réminiscences affectant le fond beaucoup plus que la forme, de ces motifs émouvants ou pittoresques — la mélancolie philosophique de Schiller retrouvée chez Vigny, sa *Cloche*, chez Lamartine ou Hugo, la chevauchée de *Lenore* dans *Albertus*, ou le monde fantastique des esprits élémentaires qui s'agitent dans *la Fée et la Péri* ou *Cœrulei oculi*. Ces idées ou ces impressions neuves empruntées au lied revêtent, en général

1. *Poésies* de M^{me} Desbordes-Valmore (3^e éd. Th. Grandin 1822). — M^{me} Desbordes-Valmore n'a pourtant pas traduit de lieds. Elle a imité seulement quelques pièces allemandes qui n'étaient pas des lieds. Elle ne savait d'ailleurs que l'anglais et apprit l'espagnol (Sainte-Beuve. *M^{me} Desbordes-Valmore, sa vie et sa correspondance* (1870) p. 90). On nous permettra de citer, à côté de la délicate et sensible poétesse, une de nos arrière-grand'tantes, Adèle Desloge, née Leurs (Biogr. par Corne. Hachette s. d.). Amie d'enfance, à Douai, de Marceline, avec qui elle a échangé d'affectueuses poésies, elle a eu parfois, elle aussi, l'intuition du lied (v. p. ex. *La Bergeronnette* dans *Les Abeilles, poésies*, Souverain, 1849).

chez nos poètes, une forme fort peu originale, très éloignée du naïf impressionnisme de leurs modèles : trop souvent, ces tentatives sont ainsi dénaturées par la grandiloquence épique, par la recherche de la rime rare ou du pittoresque introduisant dans le lyrisme un nouveau poncif. Les poésies romantiques où la forme musicale a pu être mise d'accord avec le ton familier du lied n'en sont que plus précieuses. Il s'en rencontre parfois chez Victor Hugo, semées à travers toute son œuvre lyrique, parmi ses *Odes et Ballades*, ses *Chansons* ou même dans les *Voix intérieures*, les *Rayons et les Ombres* et les *Contemplations* :

Mes vers fuiraient, doux et frêles,
Vers votre jardin si beau,
Si mes vers avaient des ailes,
Des ailes comme l'oiseau.

Théophile Gautier réussirait souvent à dégager de vers harmonieux le parfum discret du lied, n'était un certain penchant à la préciosité, à l'image plastique dont il trouvait d'ailleurs des modèles dans le lied même de Goethe et surtout de Heine. Telle *Chanson* de lui atteint la simplicité mélodieuse du lied et pourrait passer pour une adaptation de Schuré :

Ma belle amie est morte :
Je pleurerai toujours ;
Sous la tombe elle emporte
Mon âme et mes amours.
Dans le ciel, sans m'attendre,
Elle s'en retourna ;
L'ange qui l'emmena
Ne voulut pas me prendre.
Que mon sort est amer !

Ah ! sans amour, s'en aller sur la mer !¹

Mais le génie romantique dont les accents nous communiquent l'état d'âme avec le plus de force intuitive, c'est Alfred de Musset. Il est presque inutile de rappeler ses délicieuses et émouvantes *Chansons* — de *Fortunio*, de *Barberine*, et *Adieu Suzon*, ou encore

1. *Lamento. La Chanson du pêcheur.* — La tendance à la description est beaucoup moins marquée dans cette chanson, peut-être parce qu'elle s'inspirait d'un modèle étranger. (Cf. la chanson italienne dans *Annunziata* de Hoffmann). — Dans *Paysage*, le charme de la mélodie s'ajoute à la description, on dirait du Heine. Mais, en général, la description l'emporte. — Gautier a pourtant imité Goethe avec bonheur dans *l'Ondine et le Pêcheur* et dans la *Chanson de Mignon* (Ed. Garnier des *Poésies*. II. pp. 80 et 262).

ses *Chansons à mettre en musique*¹ et son nostalgique *Rappelle-toi* ; qui ne les connaît ? Mais beaucoup d'autres pièces lyriques du même poète possèdent une musicalité aussi suggestive, égale à celle de Heine ou de Verlaine :

Dans Venise la rouge,
Pas un bateau ne bouge,
Pas un pêcheur dans l'eau,
Pas un falot.²

Ainsi, grâce à l'Allemagne et aussi aux Lakistes, notre Romantisme a connu la poésie musicale et a même su parfois se détacher pour l'imiter des formules qu'il avait substituées aux métaphores néo-classiques ; mais il ne s'y est décidé que rarement et comme à regret.

Il suffit de reprendre Ténint et de parcourir le chapitre *De la Rime* : nous y trouverons l'explication de cette résistance à l'esprit musical du lied. La rime, enseigne cette prosodie romantique, doit être riche ou rare ; loin d'être une entrave, elle facilite la pensée ; « les vers, généralement, se font par la rime »³. Elle recherche le pittoresque des « mots primitifs », la sonorité des « mots propres » — la notion concrète, de préférence à l'idée abstraite. Comment s'étonner que le poète, s'il choisit ce guide sévère, néglige parfois le rythme si lâche pour donner tous ses soins à la rime ? Le souci du mot frappant, imagé, l'emporte alors sur celui de la cadence musicale⁴. L'idéal eût été peut-être dans l'équilibre entre ces deux tendances antagonistes, entre l'image et l'harmonie, mais les Goethe sont, hélas, exceptionnels. Les chefs du Romantisme penchèrent presque tous vers la poésie parnassienne et passèrent ainsi à côté du lied, laissant à d'autres le soin de pousser plus loin le rapprochement commencé entre notre lyrisme et la musique.

Au petit Cénacle, on ne rencontre guère que des tempéraments

1. *Œuv. compl.* Ed. Garnier. I. p. 105. sqq. et II. p. 149. sqq. La *Chanson de Barberine* est de style troubadour :

« Beau chevalier, qui partez pour la guerre etc. »

2. *Venise*. La chanson est descriptive (sauf les deux dernières strophes) mais fort mélodieuse en même temps.

Cf. la jolie chanson inspirée par une mazurka et que nous a conservée P. de Musset (*Biographie d'A. de Musset* p. 354).

3. Ténint. *Op. cit.* ch. IV. début.

4. Cf. Guyau (*Esthétique du vers moderne* : *Rev. philosophique* 1884 p. 268) : « La liberté du rythme était très insuffisante chez les classiques ; celle de la rime est très insuffisante chez les romantiques », d'où, ajoute Guyau, « une croissante stérilité de la pensée. »

« visuels », des poètes qui sont dans les meilleurs termes avec la jeunesse des ateliers ¹. C'est une exception que ce Gérard qui « s'occupait plus de l'idée que de l'image », et « n'avait qu'un goût médiocre aux tableaux et aux statues ». Théophile Gautier nous apprend que le signe caractéristique de la nouvelle école était l'immixtion de l'art dans la poésie. Mais il n'est pas question de la musique ² ! Les habitués du Cénacle jugent leurs contemporains avec des yeux de peintres : ils les divisent en *flamboyants* et en *grisâtres*. — La manière dont Gautier lui-même apprécie le lyrisme de Gérard est caractéristique : va-t-il parler de la douce mélodie, des harmonies nostalgiques qu'exhalent les *Odelettes* ? — Non, pas un mot de musique ; il présente ces poèmes comme de petits tableaux de style XVIII^e siècle ; Gérard ne flamboie pas, comme les vers souvent truculents de Hugo, mais sans retomber pour cela dans l'insipide grisaille classique : « il a des pâleurs tendres, des tons amortis à dessein, des teintes passées, comme dans les tapisseries des vieux châteaux, d'une harmonie et d'une douceur extrêmes qui plaisent mieux que les dorures neuves et les enluminures criardes dont on a été si prodigue » etc ³. C'est déjà la *nuance* symboliste substituée à la couleur !

Mais le poète d'*Émaux et Camées* est connu pour être un visuel, c'est l'ancêtre direct du Parnasse. Voyons les autres : Victor Hugo, dessinateur comme Goethe, ne s'est pas intéressé à la musique qu'il ne comprenait guère. Nous le savions capable d'écrire de vrais lieds mélodieux. Il est allé plus loin : il a voulu parfois, comme les Symbolistes, prêter une voix à l'invisible, suggérer un état d'âme, grâce à « ce chant qui répond en nous au chant que nous entendons hors de nous » ⁴, par la seule musique des mots ; «...il aboutit, écrit M. Barre, à des poèmes d'un sens absolument vague qui se dérobent à l'analyse, mais qui agissent sur le lecteur à la manière d'une symphonie lointaine » ⁵. Admettons que l'action de certaines poésies de Victor

1. Cf. Sainte-Beuve (*Poésies de Joseph Delorme* : « *Le Cénacle* ») (Charp. 1845. p. 66) qui s'écrit : « Fraternité des arts ! union fortunée ! » après avoir parlé de jeunes poètes et d'un *peintre* ; il n'est pas question de la musique.

2. Th. Gautier : *Hist. du Romantisme*. p. 18.

Albertus, le romantique, est peintre... « Le Cénacle avait rêvé d'unir la littérature à la peinture ». (Max. du Camp : *Théophile Gautier* (1890) p. 161). Plus loin est citée la fameuse phrase d'album de Gautier : « La musique est le plus cher et le plus ennuyeux de tous les bruits ». (p. 187).

3. *Ibid.*, p. 136.

4. V. Hugo : *Les Voix intérieures* (Préface).

5. Barre. *Op. cit.* p. 38.

Le lied allemand.

Hugo puisse être comparable à celle d'une musique étrange, les procédés de l'artiste n'en sont pas moins différents de ceux du compositeur : il s'attache à la *vision* des objets matériels qu'il transforme ; et c'est par le développement d'une image secondaire que leur *aspect* lui suggère qu'il les élève à la hauteur d'un symbole.

Le couchant qui flamboie devient ainsi :

...l'épée effrayante du ciel,
Rouge et tombée à terre après une bataille...

Puis la lune se montre,

Sanglante, et dans les cieux de deuil enveloppée
Je regardai rouler cette tête coupée ¹.

Le vers lui apparaît comme un volant qui

Jadis portait toujours douze plumes en rond,

soudain l'image change et le poète développe la nouvelle allégorie du vers libéré qui s'élance

Et s'échappe, volant qui se change en oiseau,
De la cage césure, et fuit vers la ravine,
Et vole dans les cieux, alouette divine ².

Ainsi, même quand il nous émeut par son verbe sonore, Victor Hugo, épris de contrastes heurtés et de couleurs vives, poursuit des images : c'est un visionnaire.

D'ailleurs, il n'a pas éprouvé le besoin d'élargir la prosodie où son extraordinaire imagination verbale se mouvait à l'aise. Pour le rythme, il n'a pas dépassé Vigny ; il n'a pas inventé de mètres nouveaux et a respecté — et utilisé largement — l'alexandrin assoupli par André Chénier ³.

Lamartine apparaît à beaucoup de critiques comme le plus musical de nos premiers Romantiques — et même de tous nos grands poètes. Est-ce parce qu'il a donné le titre d'*Harmonies* à l'un de ses deux recueils lyriques ou parce que les compositeurs ont rendu célèbres certaines de ses pièces ? N'est-ce pas plutôt parce que l'imprécision même de ses pensées rappelle les procédés de l'intuition

1. *L'Année terrible*.

2. *Les Contemplations* : livre I, VII : *Réponse à un acte d'accusation*.

3. Cf. Barre. *Op. cit.* p. 39.

plutôt que ceux de l'intellect ? « Voici quatre livres de poésies, dit-il de ses *Harmonies* ¹, écrites comme elles ont été senties, sans liaison, sans suite, sans transition apparente : la nature en a, mais n'en montre pas ; poésies réelles mais non faites, qui sentent moins le poète que l'homme même, révélation intime et involontaire de ses impressions de chaque jour... » Il parle en termes analogues de ses *Méditations* ² : « Elles auront été le soupir modulé de mon âme en traversant cette vallée de larmes, ma prière chantée au grand être, et aussi quelquefois l'hymne de mon enthousiasme, de mon amitié ou de mon amour pour ce que j'ai vu, connu, admiré ou aimé de bon et de beau parmi les hommes... » Lamartine ne construit pas logiquement, il improvise au gré de ses impressions. Charles Nodier ne s'y trompe pas : « A la place d'une frivole recherche de traits précieux, écrit-il, d'un pénible enchaînement d'antithèses affectées de la triste monotonie des fables grecques, de l'insipide ennui du polythéisme, on y trouve des pensées, des sentiments, des passions qui font rêver le cœur » ³. Un critique moderne résume ainsi les qualités et les faiblesses du lyrisme lamartinien : « Un spiritualisme incohérent, un christianisme diffus, pas d'idées, mais des soupirs, des cantiques d'espérance ou d'amour. De cet amalgame jaillit une étrange force de persuasion, un indéfinissable accent de vérité qui vous prend aux nerfs en dépit de toute raison. Car Lamartine est un musicien. C'est par la musique des mots qu'il communique avec le lecteur. Il monte son âme au diapason de la sienne » ⁴. La première partie de ce jugement nous paraît plus exacte que la seconde : il est certain que Lamartine est avant tout le poète des sentiments, qu'il agit sur nous par l'expression sincère de ses émotions et en dehors de tout raisonnement. Mais s'il nous communique ses joies et ses peines, c'est en général bien plus à l'aide d'images gracieuses et touchantes que par les effets d'un rythme insinuant ou d'une musicalité discrète. Lamartine a bien vu les raisons du succès de la poésie populaire. « La poésie s'est faite chanson, écrit-il en 1834, pour courir sur l'aile du refrain dans les champs et dans les chaumières » ⁵. Mais jugeant que chez nous elle n'a pas satisfait

1. *Avertissement* (début) (Ed. 1853. p. 1).

2. *Préface*. (Ed. 1855. pp. I-XII).

3. Ch. Nodier. *Introd. aux Œuvres complètes de Lamartine* (1826).

4. Barre. *Op. cit.* p. 35.

5. *Préface des Méditations poétiques*.

Cf. *Cours familier de littérature*, loc. cit.

le peuple, il a l'ambition de renouveler le fonds, « l'époque la demande, le peuple en a soif ». Au poète d'interpréter la nature que le peuple *sent*, pour l'aider, en le touchant, à prendre conscience de ses propres aspirations ¹. Lamartine ne chante donc pas, comme le poète populaire ou le musicien inspiré, sans avoir de *programme*. « La poésie, dira-t-il d'ailleurs dans ses *Confidences*, n'est pas dans cette vaine sonorité des vers ; elle est dans l'idée, dans le sentiment et dans l'image » ². Bien qu'à l'opposé de *l'art pour l'art* et de la poésie plastique, Lamartine n'est pas pour cela un ancêtre de la poésie musicale et symboliste : la *forme* du lied ne l'a pas influencé.

Tout autre est Alfred de Musset. Nature féminine et sensuelle autant que sentimentale, grand admirateur de la « plaintive musicale » de Schubert ³, et de son pittoresque dans ce qu'il avait parfois d'un peu superficiel ⁴, il se laissait toucher par la musique sans être un connaisseur, si nous en croyons le témoignage de Blaze de Bury : « Les poètes, en général, aiment peu la musique et n'ont guère de goût que pour la peinture. Musset, dans son temps, fit exception à la règle ordinaire. Tout se bornait à des impressions, à des attitudes selon la *fashion* et son italianisme pour Bellini comme son germanisme pour Schubert lui venait plutôt par influences féminines ; toujours est-il qu'il avait à très haut degré le don de perception et s'en servait à certaines heures... » ⁵ C'est exactement le jugement de Sainte-Beuve sur les influences étrangères dans la poésie de Musset ! Des échos de la musique du lied, comme des reflets de l'Allemagne et de l'Italie, se retrouvent dans les hardiesses

1. « C'est à nous de lui servir et de lui expliquer, par ses sentiments rendus dans sa langue, ce que Dieu a mis de beauté, de noblesse, de générosité, de patriotisme et de pitié enthousiaste dans son cœur ».

2. I. XII. § XIII.

Cit. par Baldensperger. *Op. cit.* p. 110.

3. « Connaissez-vous un seul bruit de la nature dont il n'ait pas surpris l'individualité ? Personne, comme lui, ne s'entend à peindre l'eau, et quelle variété de touche, quelles nuances de pinceau ! L'eau qui fait aller le moulin de *la Belle Meunière* n'est point la même que l'eau du svelte et clair ruisseau où, parmi les roseaux et les cailloutis, danse la truite vagabonde. Il a, comme nous disions en rhétorique, des onomatopées dont aucun musicien avant lui ne s'était douté, il a des roulements, des rythmes, des tic-tacs qui réveillent en vous la mémoire de mille bruits perçus réellement et qui vous reviennent... Tenez, c'est un paysagiste incomparable ! »

Blaze (*Gœthe et Beethoven*, p. 209) rapporte ces paroles de Musset.

4. Cf. *Jamais*.

5. Blaze : *Ibid.*, p. 208. N. 1.

rythmiques de certaines de ses premières poésies ou dans ces admirables chansons qui ont pu le faire ranger à côté de Heine ¹.

Sensible à la musique, hanté jusque dans son délire par des motifs mélodiques ², Musset n'a pourtant pas reçu de l'art des sons, pas plus que du lied même, le choc violent, décisif, qui aurait donné à toute sa poésie une orientation nouvelle. D'une sensibilité extrêmement réceptive ³, il a subi à certaines heures l'influence du lied, comme celle de la musique allemande, comme cent autres impressions ; ses vers en ont parfois conservé le fugitif parfum, mais sa manière de chanter n'en a pas été transformée.

L'attitude la plus curieuse est celle de Sainte-Beuve. Son Joseph Delorme appartient « d'esprit et de cœur à cette jeune école de poésie qu'André Chénier légua au XIX^e siècle du pied de l'échafaud » ⁴. Il semble donc reconnaître que le Romantisme est fils de la beauté grecque. S'il admet que la nouvelle école a de commun, avec l'auteur de l'*Allemagne*, « la curiosité dans toutes les directions de la pensée humaine, une vaste et rapide intelligence des époques et des hommes, une mobilité et une capacité d'admiration excessives » etc., il déplore qu'au milieu d'un pareil tourbillon d'idées et de paroles, la *forme* ait dû souvent être négligée ; « ç'a été là le côté infirme du talent de madame de Staël et de ses disciples » ⁵. Ailleurs, Joseph Delorme loue les épithètes colorées et pittoresques que Chénier a substituées aux froides abstractions de Delille et de Parny ⁶. Il apparaît enfin dans la fameuse pièce des *Rayons jaunes* comme doué d'une imagination visuelle touchant au morbide ⁷, capable d'associer des impressions, sans lien logique, grâce à la seule similitude des couleurs.

1. Cf. Louis P. Betz. *Heine et Musset* (Zurich 1897).

2. « Entendez-vous cette phrase de Beethoven ? Comme cela est beau ! Et celle-ci, qui est du divin Mozart, et cette autre de Chopin, de Schubert ? » disait-il mourant.

Vicomtesse de Janzé. *Études et récits sur Alf. de Musset*, 1891. (Sur la mort de Musset p. 235).

Paul de Musset ne parle pas de ces hallucinations (*Op. cit.* p. 233 sqq.)

3. Musset reconnaissait son penchant à l'imitation et l'a plusieurs fois défendu. (Cf. Avant-propos de ses Comédies : *Mélanges de littérature et de critique*. Charpentier 1899, p. 14 : *Sur l'exposition artistique du Luxembourg*, 1830).

4. *Vie de Joseph Delorme*, pp. 24-25.

5. *Ibid.*, III. p. 133.

6. *Ibid.*, XV. p. 151.

7. *Ibid.*, p. 68.

Sur l'influence exercée par Sainte-Beuve sur les Symbolistes, cf. Barre. *Op. cit.* p. 39 sqq.

Et pourtant, la poésie, pour Sainte-Beuve, n'est pas une peinture purement objective, d'un réalisme qui tomberait vite dans la monotonie : le pittoresque ne peut être qu'une *synthèse* originale du sujet qui voit et de la chose vue ; la poésie exprime ainsi l'*impression* produite par le monde extérieur sur une imagination — non le monde lui-même : « ...il n'y a dans la nature, à parler rigoureusement, ni vert, ni bleu, ni rouge proprement dit : les couleurs naturelles des choses sont des couleurs sans nom ; mais, selon la disposition d'âme du spectateur, selon la saison de l'année, l'heure du jour, le jeu de la lumière, ces couleurs ondulent à l'infini, et permettent au poète et au peintre d'inventer aussi à l'infini, tout en paraissant copier »¹. Par cette idéalisation de la nature, Sainte-Beuve introduit dans la poésie ce *je ne sais quoi* — secret des grands écrivains comme des grands peintres — qui l'écarte de la simple reproduction plastique du réel. Mais il va plus loin. Malgré son amende honorable à la rimé — digne d'un Parnassien —

O rime, qui que tu sois,
 Je reçois
 Ton joug ; et longtemps rebelle,
 Corrigé, je te promets
 Désormais
 Une oreille plus fidèle...²

Joseph Delorme ne cache pas ses préférences pour « la forme rythmique, métrique, musicale » de la poésie, « plus intime »... que « ... la forme grammaticale, analogique, littéraire »³. Le pittoresque ne lui suffit plus. « Le sentiment de l'art, dit-il alors, implique un sentiment vif et intime des choses. Tandis que la majorité des hommes s'en tient aux surfaces et aux apparences, tandis que les philosophes proprement dits reconnaissent et constatent un *je ne sais quoi* au delà des phénomènes, sans pouvoir déterminer la nature de ce *je ne sais quoi*, l'artiste, comme s'il était doué d'un sens à part, s'occupe paisiblement à sentir sous ce monde apparent l'autre monde tout intérieur qu'ignorent la plupart, et dont les philosophes se bornent à constater l'existence »⁴.

Mais comment faire sentir ce *je ne sais quoi* d'indispensable, d'indescriptible, sinon par la mélodie ? Joseph Delorme, sans s'ex-

1. *Ibid.* XVI. p. 153.

2. *Ibid.*, p. 29.

3. *Ibid.* XVIII. p. 154.

4. *Ibid.*, XX. p. 156

pliquer nettement, semble bien pencher ici vers la poésie musicale. Le poète lyrique, dit-il, « marie sa voix à la musique du monde ». En présence de la nature, « il traduira tous ces bruits, toutes ces voix, en langage humain, et s'enchantera de ses propres chants »¹. Il ne faut pas voir, croyons-nous, dans ces affirmations de pures métaphores ; dans l'esprit de Sainte-Beuve, *exprimer les choses* ne suffit pas, il faut s'élever « *au sentiment des choses exprimées* », ne pas s'arrêter à la description, créer une atmosphère — un état d'âme. Il sent qu'on n'y peut parvenir que par certains vers, très rares dans la vieille école, fréquents dans la nouvelle, de ces vers « pleins et immenses, drus et spacieux, tout d'une venue et tout d'un bloc »². Les exemples qu'il en cite montrent qu'il était frappé au fond comme M^{me} de Staël par leur musicalité, évocatrice d'horizons lointains, immenses. A ceux qui pourraient en douter, il suffit de rappeler la si curieuse note de *Monsieur Jean*³ où Sainte-Beuve déclare que dans certains vers de ce poème il y a « une tentative, une intention d'harmonie particulière par allitération, assonance, etc. ; ressources que notre poésie classique a trop ignorées, dont la poésie classique des anciens abonde, et qui peuvent dans certains cas rendre à notre prosodie une sorte d'accent »⁴. Épris des Anciens, de la Pléiade et de Chénier, séduit par la belle forme et par la rime pittoresque, mais reconnaissant en même temps que la reproduction du réel ne suffit pas et qu'il faut, par la *musique* des mots, exprimer le *je ne sais quoi*, l'Idée, le mystère qui gît sous la surface des choses, Sainte-Beuve est un vivant exemple des incertitudes de son école : il a côtoyé l'île enchantée du lied sans y aborder.

En somme, parmi les Romantiques de premier plan, les seuls qui paraissent avoir possédé un sens profond de la musique ne se

1. *Ibid.* XX. pp. 156-157.

2. *Ibid.*, VI. p. 141.

Il esquisse fort vaguement une prosodie « *côtoyant la prose* », dans l'épître à Villemain. N'est-ce pas l'esquisse d'une poésie musicale, symboliste ? (Cf. Barre. *Op. cit.* p. 42).

3. *Pensées d'Août* p. 323.

4. Pour avoir une idée de ces harmonies poétiques qu'admirait Sainte-Beuve, il suffirait, pensons-nous, de lire tel vers de Vigny « d'une suggestion bien supérieure à son contenu intelligible », un de ces vers comme en a relevé M. Baldensperger dans son étude sur *la Poésie pure chez Vigny* et qui « comportent un élément d'allitération, une rime intérieure, une heureuse déviation du sens ordinaire des mots..., une nuance de sensualité, un résidu instinctif, une promesse de musique ». Mais il s'agit toujours d'alexandrins ! (F. Baldensperger : *Alfred de Vigny* (1933) pp. 43-50).

sont guère, hélas, préoccupés d'en faire pénétrer le charme dans la poésie ni d'écrire des lieds : nous voulons parler d'Alfred de Vigny et Balzac.

Le premier avait à la fois des dispositions pour la musique et un commencement d'éducation technique. Les impressions musicales persistaient plus que les autres dans sa mémoire. « Souvent, lorsque je marche par les rues, écrit-il dans son *Journal* inédit, je suis importuné par un air qui me poursuit ; mes pieds prennent malgré moi la mesure de cet air et je ne puis le secouer. Il n'entrave pas mes idées mais il les accompagne et leur sert de basse continue... »¹. Ses inspirations poétiques affleurent, semble-t-il, à sa conscience sous une forme *musicale* et non *plastique* ou *oratoire*, comme chez Victor Hugo ou Théophile Gautier par exemple. Aussi affirme-t-il catégoriquement la parenté des deux arts. « La musique et la poésie sont deux émotions semblables qui nous saisissent le cœur par l'oreille... » Mais sa distinction aristocratique et ses tendances philosophiques l'ont empêché de se pencher vers le lied. Quant à Balzac², il aime la musique et en pénètre le sens profond : admirateur de Beethoven, il fait dire, dans *Gambara* (1837), à un chef d'orchestre sourd que la musique « existe indépendamment de l'exécution ». Elle est pour lui un langage magique³ qui parle directement à notre être intime sans jamais lui imposer ses créations, mais qui réveille dans notre subconscient les motifs pathétiques qui y sommeillent : « Cette langue, mille fois plus riche que celle des mots, est au langage ce que la pensée est à la parole ; elle réveille les sensations et les idées sous leur forme même, là où chez nous naissent les idées et les sensations, mais en les laissant ce qu'elles sont en chacun. Cette puissance sur notre intérieur est une des grandeurs de la musique. Les autres arts imposent à l'esprit des créations définies, la musique est infinie dans les siennes. Nous sommes obligés d'accepter les idées du poète, le tableau du peintre, la statue du sculpteur ; mais chacun de nous interprète la musique au gré de sa douleur et de sa joie, de ses espérances ou de son déses-

1. *Journal intime*. Note du 3 Août 1830. (Cit. par Baldensperger, *Op. cit.* p. 106).

2. Cf. Bellaigue. *Balzac et la Musique*. Rev. Deux Mondes 1^{er} Oct. 1924. p. 682 sqq. et F. Baldensperger. *Orientations étrangères chez Honoré de Balzac* (1927) pp. 219-225.

3. Faut-il rapprocher de ce sens de la musique les mystiques rêveries de Balzac dans *Séraphita* et surtout *Louis Lambert* qui semble un Gérard raisonneur, plus philosophe qu'artiste, mais précurseur comme lui du Symbolisme ?

(Cf. Barre, *Op. cit.* pp. 47-49).

poir... »¹. Balzac, avec son intuition du caractère subjectif et immédiat de l'impression musicale, est dans la bonne tradition : par ces deux romans où la musique intervient le plus, il réagit contre l'étrange indifférence manifestée, semble-t-il, par les maîtres de notre Romantisme à l'égard du plus romantique des arts².

*
* *
*

Ce ne peut être l'effet d'un hasard que les poètes et essayistes qui — après M^{me} de Staël et Chénedollé — se sont intéressés au lyrisme allemand et l'ont fait connaître, aient été presque tous doués d'une vive intuition musicale. Aucune de ces natures auditives n'appartenait aux grands Romantiques, mais l'une d'elles — celle du sensible Gérard — a touché de près le premier Cénacle. Cité, nous l'avons vu, par Théophile Gautier comme l'exception qui confirme la règle, Gérard est le seul tempérament musical de ce groupe bruyant qui s'agite autour du nouvel astre, de Victor Hugo. Toute sa vie, il a été hanté par des mélodies — effet de sa constitution mentale, mais aussi certainement de ces souvenirs d'enfance qui sont comme une seconde nature : « Chaque fois que ma pensée se reporte aux souvenirs de cette province du Valois, je me rappelle avec ravissement les chants et les récits qui ont bercé mon enfance. La maison de mon oncle était toute pleine de voix mélodieuses, et celles des servantes qui nous avaient suivis à Paris chantaient tout le jour les ballades joyeuses de leur jeunesse, dont malheureusement je ne puis citer les airs »³. Dans l'œuvre délicieuse où il a enfermé les secrets de ses jeunes amours, Gérard fait souvent intervenir la chanson populaire. Elle accompagne la vision de ce vieux château du Valois, le même, probablement, qui reparaît dans les *Odelettes* : « Des jeunes filles dansaient en rond sur la pelouse en chantant de vieux airs transmis par leurs mères... »⁴. Adrienne chante « d'une voix fraîche et pénétrante, légèrement voilée, comme celle des filles de ce pays brumeux », « une de ces anciennes romances, pleines de mélancolie et d'amour... »⁵.

1. *Massimilla Doni* (1839).

2. Cf. Baldensperger. *Sensibilité musicale et Romantisme*, p. 108.

3. *Chansons et Légendes du Valois*. (*Les filles du Feu*, Éd. Levallois 1898, p. 87).

4. *Sylvie*, p. 28.

5. *Ibid.*, p. 29.

Le souvenir de Sylvie est inséparable du chant ¹. La tante de Sylvie, à la vue de sa nièce et de Gérard costumés en mariés d'antan, retrouve dans sa mémoire les vieux chants de noces alternés : « Nous répétions ces strophes si simplement rythmées, avec les hiatus et assonances du temps, amoureuses et fleuries comme le cantique de l'Ecclésiaste... » ². A la fin de *Sylvie*, dans une courte étude sur les *Chansons et légendes du Valois*, Gérard proposait comme modèles ces œuvres populaires. Revenons aux sources ! conseillait-il, comme le fera plus tard Schuré. « Avant d'écrire, chaque peuple a chanté » ³. Il a donc le goût de la musique toute simple, unie à la poésie, et l'horreur du « phrasé », fléau de l'Opéra et du Conservatoire ⁴. A l'influence des naïves romances du Valois est venue s'ajouter de bonne heure celle du lied allemand (rappelons-nous qu'il traduit Goethe dès le collège !). Les théories mystico-musicales du Romantisme germanique, en particulier de Novalis et de Hoffmann, devaient également le séduire. Elles ne purent que le fortifier dans son idée, fondée sur des expériences personnelles, que musique et poésie sont de même nature et dérivent conjointement d'une même source spirituelle. « Je suis persuadé, écrivait-il, que tout poète ferait facilement la musique de ses vers » ⁵. Il aboutira à une conception tout intuitive de la poésie : l'impression seule importe, inutile de comprendre les détails. Dans les *Chimères*, certaines pièces composées d'après ce principe paraissent l'œuvre d'un symboliste. Il ne va pas jusqu'à créer — comme le mouvement de 1890 — de langue ni de rythmique nouvelle, mais il libère la poésie de la tyrannie classique de la raison. Plus d'idées à exposer en poésie, mais des états d'âme à faire surgir ! Le sens de la mélodie l'a donc amené à donner aux vers les mêmes fonctions qu'à la musique ⁶.

Malgré le manque de profondeur de sa culture musicale, mais grâce à sa délicate sensibilité auditive, développée dès l'enfance par les chansons du Valois puis de l'Allemagne, Gérard a pu réagir, au sein du premier groupe romantique, en faveur de la musicalité

1. «...j'entends le bruit de ses fuseaux sonores et sa chanson favorite :

La belle était assise

Près du ruisseau coulant. » (*Ibid.*, p. 33).

2. *Ibid.*, pp. 49-50.

3. *Ibid.*

4. Quand, désabusé, il retrouve Sylvie et lui demande de chanter, « elle *phrasait* ! » (p. 67).

5. *La Bohème galante*, VI.

6. Cf. Barre, *Op. cit.* pp. 52-53.

poétique, trop souvent tenue en échec par le souci outré de la couleur. Mais faute de hardiesse ou de capacités suffisantes, il a renoncé à faire passer dans des vers « libérés » et harmonieux le charme familial du lied qu'il sentait si bien : incapable de desserrer l'instrument prosodique, il a préféré l'abandonner pour écrire en prose ses poèmes — en particulier ses traductions de Heine. A l'opposé de son ami Théophile Gautier, ancêtre du Parnasse, Gérard forme le chaînon entre le Romantisme et le Symbolisme.

Si la sensibilité auditive de Henri Blaze — premier théoricien du lied en France — paraît inférieure à celle de Gérard, son éducation musicale est autrement sérieuse. Fils du trop célèbre Castil-Blaze, le jeune Henri sait de très bonne heure la musique et l'allemand ¹. Dès 1833, en plein mouvement romantique, il débute comme critique musical à la *Revue des Deux Mondes*, dirigée par son beau-frère Buloz, et occupera ce poste de longues années. Blaze possède ainsi — sinon comme artiste créateur, du moins comme théoricien — cette double compétence littéraire et musicale dont il déplorait l'absence chez les poètes ² et qui le rend capable d'apprécier et le lied sous ses deux aspects, et la musique en dehors de tout chant — donc le charme de la mélodie pure.

A son avis, la poésie, tout en gardant son domaine à elle, doit baigner en effet tous les arts et servir de lien entre eux ³. Il ne s'agit nullement d'en revenir au confusionnisme artistique de Batteux ; mais H. Blaze — en bon Romantique français qu'il est — est persuadé de la supériorité de la poésie, le plus immatériel, le plus idéal des arts ⁴. Il semble bien pourtant admettre la supériorité de la musique dans l'évocation des sentiments : « elle ajoute au sentiment ⁵, dit-il, quelque chose que la parole ne saurait exprimer ». Le chant montre à quel point les procédés des deux arts sont différents : « ...rien de plus dissemblable que ces deux arts dont l'un emprunte sa forme à la pensée, tandis que dans l'autre, c'est de la forme et de la symétrie que dépend la pensée ; ce qui fait que l'architecture musicale par excellence sera la symphonie et que *plus une musique serra de près la parole, moins cette musique sera musicale* » ⁶.

1. Cf. Th. Gautier, *Histoire du Romantisme*, p. 317.

2. *Gœthe et Beethoven* (1892), p. 35 et p. 124.

3. Sur les rapports des arts, cf. *Ibid.* pp. 193 et 205.

4. *Ibid.*, pp. 232 et 236.

5. Sur l'intuition musicale, cf. *Ibid.* p. 205.

6. *Ibid.*, p. 260.

Pour ne pas être sacrifiée, quand elle est unie à la poésie, la musique doit la dominer et être sans égards pour elle : « Dès que la musique entre en jeu, elle commande, la parole obéit, et la preuve, c'est que des vers, si mauvais qu'ils soient, ne sauraient empêcher une belle musique d'être ce qu'elle est virtuellement, tandis que les plus beaux vers ne peuvent rien pour une mauvaise musique » ¹. Le sentiment qu'il a de la supériorité de la poésie n'incite donc nullement Henri Blaze à porter atteinte à l'autonomie de la musique pour y introduire des éléments intellectuels. Il raille l'opéra « si résolument déséquilibré », grâce au *wagnérisme* : celui-ci « cherche l'idée mélodique », « plus d'idée, mais des mots, des mots que l'orchestre commente et rumine » ². Ailleurs, il se moque du compositeur qui épelle un poème pour le transposer mot à mot en musique, n'oubliant dans son *illustration* descriptive que l'essentiel — la *Stimmung*, le sentiment général de la pièce, l'émotion qu'elle doit nous inspirer ³. Malgré leurs rencontres, leurs « recoupements » en certains points, l'élément intellectuel et l'élément sensible du chant doivent donc conserver leur indépendance réciproque : « ... la poésie est l'art des mots, la musique est l'art des sons, mais il arrive telle situation où les deux vont avoir à se confondre ensemble, où l'idée contenue dans le mot va se noyer dans le son pour revivre ensuite d'une double vie » ⁴. La poésie décrit et pense ; elle « fournit le mot, la musique le tourne et le retourne, l'épluche, saisit l'idée et part de là pour une conception nouvelle » ⁵. Quand l'art des sons a rencontré une idée, il la transpose en une intuition bien plus frappante : « ... dans la plainte de Marguerite, le pittoresque de l'accompagnement décuplera, centuplera l'intention du sentiment psychologique et le rythme obstiné du rouet symbolisera les battements du cœur de la jeune fille. »

« Et cette cloche implacable dans *la Religieuse* ! partout présente, imperturbable et si diverse en vibrations ; stridente, obsédante, ironique et narquoise avec son éclat argentin, sonnante la vie et la mort, le bal et le cloître, le repentir et la révolte, la damnation

1. *Tableaux romantiques de littérature et d'art : La musique et ses destinées.* pp. 414-415.

2. *Gœthe et Beethoven*, p. 158.

3. *Ibid.*, pp. 207-208.

4. *Ibid.*, p. 205.

5. *Ibid.*, p. 206.

et l'apaisement, cette cloche céleste, diabolique, humaine surtout, comment la caractériser ? » ¹

Henri Blaze — ces quelques citations suffisent à le montrer — a compris le caractère intuitif de la musique et les rapports que cet art doit entretenir avec la poésie ; mais, d'autre part, il ne faut pas l'oublier, c'est un « esprit français, très net, très moqueur et très clair » ². Comme tel, il a toujours insisté sur la distinction des arts et pas plus qu'il ne laissait la poésie, véhicule des idées, empiéter sur la musique, « de tous les arts... le plus vague, le plus insaisissable » ³, il n'aurait songé à superposer une intuition musicale aux idées exprimées dans ses propres vers. Il a ainsi bien analysé — nous l'avons noté à propos de Uhland — la double action qu'exercent sur l'auditeur certains lieds allemands ; il a bien compris qu'à leur action intellectuelle il s'en ajoutait une autre, vague, insaisissable comme celle de la musique : « Il faut, disait-il, que notre âme comme dans certaines phrases de la musique y trouve l'expression du sentiment qui l'affecte » ⁴. Mais dans ses poésies originales — où il a su parfois imiter la cadence gaie et allègre des chansons ⁵ — pas plus que dans ses habiles traductions, il n'est arrivé à rendre la mélodie intime et familière du lied. C'est peut-être son sens de la musicalité qui lui a fait imiter, souvent avec bonheur, les rythmes allemands, même quand ils présentent au traducteur des difficultés presque insolubles — tels les chœurs du *Faust* de Gœthe. C'est probablement son goût de la mélodie qui l'a intéressé tout d'abord au lied et lui a permis de mettre « une petite fleur bleue cueillie au bord du Rhin dans le limpide verre d'eau de Voltaire » ⁶. Il n'en paraît pas moins certain qu'Henri Blaze, malgré ses connaissances musicales, malgré sa fine analyse du lied germanique, a senti, bien moins que Gérard de Nerval, la possibilité de développer le côté musical, intuitif, de la poésie française.

Blaze et Gérard ne sont pas, croyons-nous, les seuls littérateurs romantiques que leur sentiment de la musique ait poussés vers l'étude du lied. N'était-ce pas le goût de la mélodie, joint à la con-

1. *Ibid.*, pp. 217-218.

2. Th. Gautier, *Op. cit.* p. 39.

3. *Rev. Deux Mondes* 15 oct. 1835.

4. *Rev. Deux Mondes* 1841 p. 548 sqq.

5. p. ex. *Poésies : Fièvre du printemps* (p. 291).

6. Th. Gautier, *Op. cit.* p. 319.

naissance de l'allemand, qui avait dû inspirer à Léon Halévy — frère du célèbre auteur de *la Juive* — l'idée d'adapter des lieds dans ses *Poésies européennes* ? Et qui sait si Sébastien Albin ne tenait pas son amour pour les chants populaires allemands de sa marraine la reine Hortense, duchesse de Saint Leu, ex-reine de Hollande, qui charmait son exil en composant douze séries de romances, « opposant les accords de sa *Lyre* aux cris impuissants de l'envie » ? ¹

Nicolas Martin enfin, dont nous avons cité la page sur Uhland comme un exemple frappant d'imagination auditive, appartenait par sa mère à une famille où la musique était « une muse honorée et fêtée » :

Beethoven y venait avec le vieux Ris, père
Du fougueux Ferdinand, symphoniste inspiré ;
Sur ses genoux souvent Beethoven prit ma mère,
Pour chanter à l'enfant quelque motif sacré,
Dont l'écho dans son cœur, chaste et doux sanctuaire,
Harmonieusement a depuis murmuré... ²

« Au milieu de cette atmosphère de sons et d'accords, écrivait-il, il n'est pas extraordinaire que le sentiment de l'harmonie se soit de bonne heure développé chez Karl Simrock ». Cette ambiance et cette hérédité musicales que Martin reconnaît ici avoir prédisposé son oncle aux travaux poétiques et en particulier à l'étude du chant populaire, ne furent certainement pas sans action sur le neveu. Comme Karl Simrock, comme plus tard Édouard Schuré, Martin doit à l'atmosphère des pays rhénans le développement de ce sens de la musicalité grâce auquel il devait si bien comprendre et interpréter le *lied*.

1. Cf. Combarieu. III. p. 249.

2. *Julien l'Apôstat*. Poésies nouvelles. Gazette en vers : Décembre. la Mort de ma mère. II. p. 24.

CHAPITRE IV

PARNASSIENS ET SYMBOLISTES.

Retour de la musique et de la poésie romantiques à l'intellectualisme et à la virtuosité. — Effort originel du Romantisme vers l'expression sincère et personnelle du *moi* et du monde ; d'où deux procédés : mélodie et pittoresque. — Les auteurs « objectifs » l'emportent. — Th. Gautier ; Th. de Banville et la poétique parnassienne : la rime inspiratrice et évocatrice. Elle passe avant le rythme comme la couleur avant la mélodie. Matérialisme verbal. Impassibilité. — La musique et la poésie s'unissent pour préparer la réaction symboliste. — Baudelaire, ses procédés musicaux ; son désir d'une langue purement mélodique. — Influence de Richard Wagner sur Baudelaire et l'école naissante : fusion du poème dans la musique. — Action analogue de Schubert et surtout de Schumann : poésie *intimiste* et rythmique. — Schuré épris de Wagner et du lied : supériorité du drame wagnérien et du lied chanté, grâce à la synthèse des trois arts primitifs ; leur révélation de la vie de l'âme.

Paul Verlaine : sa *Poétique* musicale. — Stéphane Mallarmé : son intellectualisme. — Intérêt des Symbolistes pour la musique : floraison du lied musical. — Les variations de rythme du vers libre l'écartent du lied : le maximum de musicalité poétique apparentée au lied se trouve chez Verlaine et ses disciples *immédiats*.

Mais les poètes qui associent la musique au lyrisme deviennent, hélas, des exceptions aux alentours de 1840. Si, en effet, le sentiment musical s'était approfondi, si la littérature avait paru vouloir se rapprocher de l'art des sons au moment de la naissance et du développement du Romantisme, la victoire des idées nouvelles, vers 1830, avait coïncidé avec des phénomènes d'ordre inverse.

C'était bien le désir d'exprimer sincèrement la vie, dans toute sa spontanéité instinctive — donc un mouvement anti-intellectualiste — qui avait lancé à l'assaut de la forteresse classique la jeune génération. Mais celle-ci, victorieuse et assagie, s'était installée dans son triomphe comme dans un nouveau classicisme. Faute d'avoir su créer — comme le *Sturm und Drang* allemand — un art qui la rapprochât du peuple, elle avait été ressaisie par ce vieil esprit français de société, combattu jadis par l'auteur de l'*Allemagne*. La musique sincère, inspirée, allait être tenue en échec par la virtuosité avec les succès inouïs d'un Paganini, d'un Nourrit ou d'un Liszt, et sa sœur la poésie s'éloignait d'elle pour retourner

vers l'éloquence ou les arts plastiques¹. Dès 1825, Alfred de Vigny, en une heure de désillusion, avait noté dans son *Journal* des réflexions analogues à celles de M^{me} de Staël : « La France n'est ni poétique ni musicienne... »² Et en 1829 : « Les Français n'aiment ni la lecture, ni la musique, ni la poésie — mais la société, les salons, l'esprit, la prose »³. Huit ans plus tard, Stendhal insistait sur cette manie de tout juger et de tout comprendre qui nous empêche de sentir la musique et nous fait applaudir de préférence l'habileté d'un virtuose : « L'esprit du Français comprend tout admirablement et en musique le porte à exécuter des difficultés mais, comme il manque absolument du sentiment musical... il se délecte à entendre une musique atroce... »⁴

Vers la même époque, Henri Blaze résumait les tristes conséquences pour le lyrisme de ce retour à nos anciennes erreurs : « En France, la poésie n'a en elle aucun germe sonore, aucune musique... »⁵

Inutile de revenir sur les deux tendances divergentes qui poussaient les Romantiques à chercher cette vie que leur art voulait exprimer, soit dans le rythme de leur propre cœur, soit dans la vision colorée du monde extérieur. Rappelons-nous seulement que ces deux conceptions — subjective et objective — de l'art comportaient pour la poésie des moyens d'expression bien différents, mélodiques pour les sentiments, pittoresques pour la vie de l'univers. Quand triomphe le Romantisme, c'est, nous le savons, la tendance réaliste, celle du poète d'*Émaux et Camées*, qui a pris décidément le dessus. D'où la défaveur de l'art des sons et de la poésie musicale, et le retour au vieil adage, *ut pictura poesis*⁶. Foin de la sensiblerie

1. Cf. Cl. Laforêt : *La Vie musicale au Temps romantique* (1929), surtout III : *L'Âge d'or du chant* ; V : *Comment on aimait la musique, etc.* « La musique alors... n'est qu'expression. On ne lui demande que des effets... La musique ainsi comprise n'est que forme ; elle n'a point d'âme. Elle est toute extérieure, elle est complémentaire de la poésie et du Théâtre, elle n'a point de vie propre... » (p. 210).

2. *Journal* de Vigny (inédit). Cit. par Baldensperger : *Alfred de Vigny* (1933) : *La « poésie pure » chez Vigny*, p. 40. Il est intéressant de constater, avec M. Baldensperger, que Vigny associe toujours le sens de la poésie au sens musical ; pour lui « la musique et la poésie sont deux émotions semblables qui nous saisissent le cœur par l'oreille... »

3. *Journal* de Vigny. Cit. par Baldensperger. *Sensibilité musicale et Romantisme*, p. 129.

4. Stendhal. *Mémoires d'un touriste*, 4 Juin 1837, à Lyon, à propos d'un chant provençal. (Cit. *Ibid.*, p. 130). « Non seulement il n'aime pas le bon, mais il aime le mauvais » (les contredanses et la musique militaire), ajoute Stendhal.

5. *Rev. Deux Mondes* 15 oct. 1835. *Loc. cit.*

6. Cf. Asselineau : *Ch. Baudelaire, sa vie et son œuvre* (Lemerre 1869) p. 15. Vers 1840, la peinture détrône la poésie, — et aussi la musique, pourrions-nous ajouter.

lamartinienne ! Il ne s'agit du reste pas de revenir aux périphrases ingénieuses ou aux plates abstractions classiques, la poésie doit, à l'aide d'épithètes imagées, viser à l'évocation de belles formes et de vives couleurs ¹.

Théophile Gautier a le premier exprimé, dans une boutade relevée par Maxime du Camp ², le curieux retournement des procédés poétiques, déjà en germe chez Ténint, qui devait être érigé en principe par Théodore de Banville : « De la forme naît l'idée ». On ne saurait s'écarter davantage, avec cette formule de l'art pour l'art, à la fois du lied et de la poésie classique. Dans le premier, une *impression* trouvait son *expression* musicale ; la seconde cherchait à revêtir une idée d'une belle image allégorique. Maintenant, c'est l'image poétique — presque toujours visuelle — qui surgit dans l'esprit de l'artiste et évoque, par association, d'autres images, d'autres idées. Avec une pareille théorie, la poésie prenait le même chemin que la musique de 1830-40, celui de la virtuosité pure. Le disciple et admirateur de Gautier, Théodore de Banville ³, qui n'avait jamais aimé Lamartine, s'était vite détaché de Musset et admirait les *Orientales* plus que les *Contemplations*, allait engager résolument le lyrisme dans la voie nouvelle. Il se sentait encouragé, dans son amour de la plastique et son admiration de l'Antiquité, par l'exemple de certains Romantiques qui avaient invoqué contre les néo-classiques André Chénier et la Pléiade : c'étaient Gérard, Émile Deschamps et surtout Sainte-Beuve auquel Banville écrivait : « Les *Pensées de Joseph Delorme* m'ont enseigné mes théories, les *Notes et sonnets* qui sont à la suite des *Pensées d'Août* m'ont donné le type de mes formules » ⁴. Quand Banville publia, en 1872, son *Petit traité de poésie*, il pratiquait depuis une trentaine d'années déjà cette versification plastique — et même parfois acrobatique — et avait derrière lui toute une jeunesse enthousiaste groupée depuis

1. Th. Gautier, écrit Sainte-Beuve, « a le sentiment très vif d'une certaine espèce de poésie pittoresque et matérielle ». (*Portraits littéraires*, éd. Didier, 1836. III. p. 255).

2. *Op. cit.* p. 180 sqq. Max. du Camp dit que les Parnassiens ont attribué cette formule à Th. Gautier, mais que celui-ci ne l'aurait pas approuvée, bien qu'il préférât l'art à la nature.

Par contre, les Goncourt écrivent dans leur *Journal* (3 Janvier 1857, T. I. p. 154) : Gautier « répète et rabâche amoureusement cette phrase : *De la forme naît l'idée*, une phrase que lui a dite, ce matin, Flaubert, et qu'il regarde comme la formule suprême de l'école... »

3. Cf. Fuchs : *Théodore de Banville* (Thèse, Paris, 1912) et *La Poétique parnassienne*, par Edmondo Rivaroli (Thèse, Caen, 1915).

4. Dédicace des *Odelettes* à Sainte-Beuve.

Le lied allemand.

1866 autour de Catulle Mendès et de l'éditeur Lemerre. Malgré sa date tardive, cet art poétique à l'usage des gens du monde peut donc être considéré comme le sommaire des doctrines de ce néo-romantisme inauguré entre 1833 et 1835 par Théophile Gautier le jour où, selon son expression, il avait, par l'étude des belles formes, « fait faire une bifurcation à l'école du romantisme, à l'école de la pâleur et des crevés »¹.

Pourtant, ô surprise, à parcourir le traité de Banville on ne peut manquer d'être frappé par l'affirmation répétée du caractère musical de la poésie lyrique. Elle est « une Musique dont l'expression est désormais perdue, mais que nous entendons en vers et qui est seule le chant »². De même, la versification est « l'art de grouper les mots, de telle sorte que leur arrangement offre, par lui-même, un caractère musical ». La strophe n'est acceptable « que si elle peut être chantée, condition indispensable et première de toute poésie »³. Quant au vers, c'est la parole humaine rythmée de façon

1. *Journal des Goncourt* (1891) T. III. p. 43. — En effet, si Gautier a admis la turbulence et la turbulence du petit Cénacle, il n'a nullement accepté plus tard le retour au Moyen âge, ni la religiosité sentimentale ou les amours éthérées que l'école victorieuse voulait y rattacher. Pour lui, le gothique n'avait été qu'un décor, comme dans le « style troubadour ». « Nous étions seulement *moyenageux*... Et tous, Hugo comme nous... Nous représentons le *machicoulis*, voilà tout... C'a été une scission, quand j'ai chanté l'antiquité dans la Préface de *Mademoiselle de Maupin*... » (*Ibid.*, T. I. p. 133). — Il n'avait même pas attendu ce roman pour briser ouvertement avec ces tendances. « Dès 1833, j'avais enterré le moyen-âge », déclarait-il (Max. du Camp. *Théophile Gautier*, 1900, p. 184).

Il faut avouer, à la décharge de Th. Gautier et des autres maîtres du futur Parnasse, que la sensibilité religieuse d'un Chateaubriand ou d'un Lamartine avait donné naissance, vers 1835, à une dévotion mondaine fort déplaisante. C'est, raconte Daniel Stern, la princesse Belgiojoso avec son « oratoire », M^{me} Swetchine et son « paradis mondain ». « Dans l'antichambre (des grandes dames) les laquais ne disaient plus : « Madame est sortie », mais « Madame est à vêpres ; Madame est au sermon du père un tel... » (*Mes souvenirs*, 1877, p. 355).

Les *lions* et les héroïnes de George Sand réagissent à leur manière comme Gautier contre cette mode issue du Romantisme, laquelle, par ses excès, a causé l'atrophie de la branche romantique la plus ancienne, sentimentale et intimiste, si proche du lied.

2. Cf. Fuchs. *Op. cit.* p. 424.

3. *Petit traité*, p. 113.

Banville ne paraît pas avoir compris non plus les rapports qu'il peut y avoir entre le libretto et la mélodie quand ils sont faits l'un pour l'autre... « Ces paroles ne sont pas des vers, la musique bruyante sur laquelle on les attache ne pourrait servir à en exprimer l'accent et l'âme, puisque d'ailleurs cette musique existe par elle-même et indépendamment de toute poésie ». (*Petit traité*, p. 4). Il semble condamner l'union des vers et de la musique ; son excuse était du reste la médiocrité ordinaire des libretti... Mais il y avait pourtant les lieds de Heine et de Schumann, ceux de Schubert et les récitatifs wagnériens.

à pouvoir être chantée ». Ailleurs, ce chef d'une école aux règles si rigides et dont l'idéal semble être une poésie belle et froide comme une statue de marbre, désire s'en remettre au seul instinct musical du versificateur : « Je voudrais que le poète, délivré de toutes les conventions empiriques, n'eût d'autre maître que son oreille musicale, subtilisée par les plus douces caresses de la musique »¹.

Sous ces velléités de ne pas rompre les liens qui unissaient à l'origine le lyrisme à la musique, il doit y avoir non seulement un souvenir de la jeunesse romantique de Banville — éprise des refrains populaires — mais aussi des réminiscences de Ronsard. Celui-ci, en effet, non seulement a composé des chansons, mais s'en rapporte fréquemment à la musique dans son *Abrégé d'art poétique*². S'agit-il de l'alternance des rimes masculines et féminines ? — « Tu feras ainsi tes vers, répond-il, pour estre plus à la Musique et accords des instruments en faveur desquels il semble que la poésie soit née »³. Conseille-t-il des vers bien rythmés ? il fait appel, non à la règle, mais au sens musical : « Gardant toujours, dit-il au poète, une certaine mesure consultée par son aurreille, laquelle est certain juge de la structure du vers ». Ce sont presque les termes de Banville ! Mais l'auteur du *Petit Traité* s'est arrêté en si bonne voie : une poésie musicale aurait dû, logiquement, être fondée avant tout sur le rythme. Or, Banville paraît s'être désintéressé de ce dernier : il se contente de lui laisser une liberté complète et de s'en remettre au « tact » et à l'oreille du versificateur.

C'est qu'en effet, après Sainte-Beuve, après Deschamps, après Ténint, il avait retrouvé chez Ronsard l'idée de la poésie pittoresque unie à celle de la poésie musicale⁴ : « Ronsard nous a appris le premier de tous depuis les anciens que la poésie peut arrêter des

1. *Ibid.*, p. 3.

2. Cf. J. Tiersot. *Ronsard et les Musiciens du XVI^e s.* (Rev. hist. litt. ; 1902) et Laumonier : *Ronsard, poète lyrique* (Thèse 1910).

On pourrait même supposer que Ronsard faisait appel à la musique pour soutenir un rythme dont il sentait l'insuffisance. — Sainte-Beuve écrit à propos de l'ouvrage de Gandar : « Le poète lyrique du seizième siècle chercha aussi, comme l'ancien Thébain, à enchaîner ses rythmes à la musique, et à leur donner ces ailes qui font courir une parole chantante sur les lèvres des hommes : mais il eut beau s'efforcer, sa tentative interrompue, son échafaudage ne sert qu'à marquer sa ruine etc... » (*Lundis*, XII. pp. 83-84).

3. *Abrégé de l'art poétique françois* (Ed. Charpentier (Selecta) Tome V. p. 473 sqq.

4. Ces deux tendances existent au XVI^e s., tout comme les deux conceptions de la *poésie-inspiration* et de la *poésie-technique*. Le conflit ne cessa qu'au début de notre classicisme, par le triomphe de l'intellectualisme. (Cf. P. Van Tieghem. *Le Prérromantisme*, p. 24 et R. de Souza. *Op. cit.* Ch. IX. p. 278 sqq.)

lignes, combiner des harmonies de couleurs, éveiller des impressions par des accords de syllabes. Grâce à lui, nous avons su qu'elle est musicale et plastique »¹. Mais après l'affirmation toute platonique que le lyrisme est un chant, Banville s'était résolument tourné vers la poésie évocatrice non par le frémissement du rythme, mais par la rime imagée et colorée². « La Rime, dit-il après Sainte-Beuve, est l'unique harmonie du vers » ; mais il ajoute aussitôt, poussant cette affirmation jusqu'à l'absurde : « ...disons mieux, elle est tout le vers »³. Elle seule est objet d'attention ; on n'entend qu'elle. Ce principe associé à celui qu'exprimait la boutade de Théophile Gautier va servir de base à une méthode de versification d'où tout souci de la musique paraît aboli. Si la rime seule importe, le poète doit avant tout posséder une mémoire bien meublée de mots précis et imagés⁴ ; les termes lui venant à l'esprit, à propos de tel ou tel spectacle, lui suggéreront, par association verbale, d'autres expressions de même assonance, et, par la même occasion, les idées qu'elles signifient. « Pensée et rime ne sont qu'un »⁵. Il ne reste plus qu'à cheviller les vers, c'est-à-dire à construire sur ces mots qui riment le reste des strophes. Et le rythme ? Il devient ce qu'il peut : seule importe la rime, considérée comme l'unique élément expressif et suggestif du vers. Et la pensée ? A ceux qui pourraient demander si elle n'est pas complètement éliminée d'une poésie construite à l'aide d'éléments purement verbaux, Banville répondra par cette curieuse affirmation que l'artiste a tout intérêt à chercher l'image avant l'idée : il est plus facile, la belle forme une fois trouvée, d'en tirer une pensée, que de découvrir une image frappante, colorée, pour une pensée conçue d'abord abstraitement : « La Forme qui se présente à l'esprit est toujours la forme d'une pensée ; mais un homme qui pense en mots abstraits n'arrivera jamais à traduire ses pensées par une forme. Tout au plus l'exprimera-t-il dans un lieu commun »⁶. L'argument pourrait être valable contre maints rimeurs de l'âge classique qui mettaient en vers soi-disant lyriques telle théorie philosophique ou telle méditation

1. Article sur *Ronsard* à la suite du *Petit Traité*.

2. Dès 1829 : « Rime, l'Unique harmonie du vers. »

3. *Ibid.*, p. 47.

4. « L'Imagination de la rime est entre toutes la qualité qui constitue le poète ». (*Loc. cit.*).

5. *Ibid.*, p. 261.

6. *Ibid.*, p. 263. (Conclusion).

religieuse. Mais l'homme n'a pas seulement un cerveau bourré de mots et d'idées abstraites, il possède aussi un cœur, — un cœur qui palpite, souvent sans savoir bien pourquoi, et auquel il faut non de belles rimes, mais un rythme frémissant pour extérioriser ses émotions ¹.

Théodore de Banville et les Parnassiens paraissent l'avoir oublié, en dépit de la déclaration de principe : « Tout ce qui est poésie est chant ». Ils n'ont même pas tenté — comme le conseillait Sainte-Beuve — de concilier les droits du musicien et du peintre en poésie. Pour échapper à la sensiblerie, au « mysticisme macabre » ² d'un Romantisme attaché à des modèles anglais ou allemands ³, ils se sont engagés jusqu'au bout dans la voie qu'avait indiquée Ténint, et fascinés par la rime riche et « descriptive », ils ont brisé et souvent détruit le rythme, au lieu de le libérer pour l'adapter aux mouvements du cœur. Afin de revenir à la sérénité classique, ils bannissaient en même temps le sentiment de leur lyrisme et atteignaient — aux antipodes du lied — une forme d'art toute en images, privée d'idées et d'émotions. Cette sorte de matérialisme verbal devait susciter, par exagération, le vers mallarméen, et par réaction, la poétique musicale de Verlaine et du Symbolisme.

*
* *

Un des symptômes avant-coureurs du mouvement symboliste paraît bien être un approfondissement, chez les littérateurs, du sens de la musique et un rapprochement de la poésie et de la mélodie à la fin des années 60, analogue à celui que notait M. Baldensperger à l'aurore du Romantisme. Déjà chez Baudelaire, dont la forte individualité unit des traits si différents, certaines tendances pré-symbolistes se manifestent par le goût de la musique et de ses procédés. Son tempérament d'aristocrate et ses instincts morbides — même en linguistique ⁴ — l'écartent du chant populaire simple et

1. Le rythme du vers, d'après Guyau, est comme le battement du cœur rendu sensible à l'oreille et réglant notre voix, si bien que nos cœurs finissent par battre à l'unisson (Guyau : *Esthétique du vers français*. Rev. phil. XVII, 1884) : « par lui, le cœur atteint une plénitude de vibrations que jamais la prose ne pourrait lui donner ». Le rythme est « la forme que tend à prendre toute pensée émue. » (p. 183).

2. Cf. Article de Th. de Banville : *Dix Décembre*, 5 Août 1849.

Cité par Fuchs : *Op. cit.* p. 147.

3. Cf. Rivaroli. *Op. cit.* p. 98.

4. V. son goût pour le latin de la décadence : dans cette note après *Franciscae meae laudes* :

sain ; mais son amour de la sensation rare qui lui fait rechercher le beau dans le bizarre et en dehors de la nature ¹, lui inspire de l'intérêt pour la musique : quel autre art est en effet capable d'édifier comme elle sur des sensations pures de beaux mondes artificiels ? Aussi Baudelaire introduit-il dans ses poèmes des procédés musicaux : c'est le retour de certains vers mélodieux ; c'est l'allitération ; ce sont des vers immenses aux sonorités prolongées ² qui font pressentir le vers libre. Malgré ses efforts pour varier et assouplir la métrique, il trouve qu'elle s'oppose encore à l'expression libre, intégrale, de la sensation ³. Et la lecture d'Aloysius Bertrand lui donne l'idée des *Petits Poèmes en prose* : « Quel est celui de nous, écrit-il à Arsène Houssaye, qui n'a pas dans ses jours d'ambition rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ? » ⁴. Cette langue idéale qui crée une *Stimmung*, en dehors de tout procédé de construction intellectuelle, par la seule impression sonore produite par les mots, n'est-ce pas de la musique ? Mais n'est-ce pas aussi, hélas, demanderons-nous avec M. Barre, « la porte ouverte à cette effarante philologie par laquelle tant de symbolistes chercheront à se distinguer ? » ⁵

Ce n'est pas un hasard que précisément Baudelaire, après Gérard de Nerval, ait compris et défendu le génie de Wagner. Celui chez qui Nietzsche célébrait le pouvoir de traduire « le mouvement

« Dans cette merveilleuse langue, le solécisme et le barbarisme paraissent rendre les négligences forcées d'une passion qui s'oublie et se moque des règles. Les mots, pris dans une acception nouvelle, révèlent la maladresse charmante du barbare du Nord, agenouillé devant la beauté romaine. Le calembour lui-même, quand il traverse ces pédantesques bégaiements, ne joue-t-il pas la grâce sauvage et baroque de l'enfance ? »

1. *Curiosités esthétiques* (*Exposition Universelle de 1855*) Ch. I « Le beau est toujours bizarre ».

2. Cf. Barre. *Le Symbolisme*, p. 57. — et A. Cassagne, *Versification et Métrique de Ch. Baudelaire* (Thèse, Paris, 1906).

3. Baudelaire parle de la poésie « aspiration humaine vers une beauté supérieure » « qui se manifeste par un enthousiasme, une excitation de l'âme » en des termes que n'eût pas désavoués M^{me} de Staël. (*Nouvelles Histoires Extraordinaires*. Nouvelle éd. Notes nouvelles sur Edgard Poë, p. XX-XXII). Anti-intellectualisme et conception musicale de la poésie vont encore ici de pair. Les expressions de Baudelaire sont d'ailleurs celle de Poë dont on ne saurait exagérer l'influence sur le poète français.

4. Préface des *Petits poèmes en prose*.

5. Barre. *op. cit.*, p. 59.

visible en le transportant sur le domaine de l'âme et de la vie instinctive, de percevoir en même temps, comme phénomène visible, l'impulsion la plus cachée de l'être intime, pour lui prêter un corps apparent ¹», n'a-t-il pas été, comme l'auteur des *Petits Poèmes en prose*, un des précurseurs du Symbolisme ? Par ses hardiesses métriques et syntaxiques, par ses nombreuses allitérations, par ses étranges variations sur les mots qui s'appellent souvent non par le sens, mais par l'homophonie, par l'extrême condensation de son style parsemé d'expressions sonores et frappantes, Wagner a, lui aussi, encouragé les jeunes poètes de 1885 à traiter les termes comme des notes musicales afin de faire sentir, par leur seule mélodie, ce que le langage — en tant que mécanisme intellectuel — se refuse à exprimer. Par son drame lyrique où tous les arts s'associaient pour créer un monde idéal, Wagner enseignait, non seulement cette sorte de dissolution du poème dans la musique, mais aussi cette fusion des arts, chère aux Symbolistes comme aux premiers Romantiques allemands ² et ressentie déjà par Baudelaire :

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent ³.

Bien qu'elle ait été souvent négligée, l'influence du lied musical, discrète, mais très précoce et continue, doit être mise sur le même plan que l'action plus bruyante et plus tardive du drame wagnérien. Les mélodies que des musiciens allemands de génie — tels Schubert et Schumann — ont composées sur les *Kunstlieder* de Goethe ou d'Eichendorff, de Lenau ou de Heine, n'ont pas seulement contribué, dans une très forte mesure, à la diffusion de ces petits poèmes. Elles ont certainement réagi sur le texte même de la romance française et des poésies lyriques similaires. Aux artistes épris de pittoresque et de bizarre, elles donnent avant tout une grande leçon de simplicité et de sincérité ⁴ ; aux poètes tentés par la grandiloquence, elles présentent des modèles de concentration de sentiment. L'œuvre de Schumann surtout — comme l'a mis en évidence M. Camille Mauclair — a réagi sur la poésie comme sur la musique par « la nouveauté de ses lieder inventant à chaque strophe une musique différente et constituant de petits drames où l'accompagnement, le récitatif, les rapports du vers et

1. Nietzsche, *Richard Wagner in Bayreuth*. (Chemnitz 1876). Trad. dans *Considérations inactuelles* (2^e partie) par H. Albert (1922), p. 179.

2. Cf. Cœuroy, art. cité.

3. *Correspondances*, sonnet.

4. Cf. Mauclair, *op. cit.*, I, p. 123.

du chant sont conçus dans un esprit de synthèse absolument spécial, sans parler de leur caractère d'émotion, de leur subjectivisme, de leur aspect intellectuel, pour lequel on a bien voulu admettre ma définition de musique d'aveu »¹. Schumann a ainsi « posé par son œuvre type le principe de la réconciliation des mélodistes du vers et de l'accord »². Les poètes se sont habitués à composer *parallèlement* à la musique, au lieu de lui faire simplement l'aumône de quelque insipide libretto. Les traducteurs de lieds chantés, obligés non seulement de reproduire tant bien que mal le texte étranger, mais de conserver un parallélisme rigoureux avec la mesure de la mélodie, ont dû s'attacher au rythme bien plus qu'à la rime, à la musicalité des termes beaucoup plus qu'à leur sens rigoureux : comment, par exemple, revenir au ronron monotone de l'alexandrin, si cher aux premiers traducteurs-poètes, quand la mélodie allemande imposait un rythme vif ?...³

Ainsi, en pleine préparation de la victoire parnassienne, les lieds romantiques de Schubert et surtout de Schumann ont déjà, par leur union de la poésie à la musique, amorcé et soutenu, pour le fond sentimental et pour la forme rythmique, la réaction anti-intellectualiste qui devait triompher vingt ans plus tard. « Ce subjectivisme (de Schumann) a marqué sa trace profonde au milieu du XIX^e siècle musical. Il l'a marquée aussi en poésie. Les cycles de lieder de Schumann ont été le point de concentration de toute une poésie intimiste, et ils ont présagé une poétique nouvelle, une rythmique qui, si l'on étudie de très près les questions de la prosodie moderne, a déterminé en grande partie la création de notre récent vers libre. Entre les divers aspects de l'état schumannien, celui-là n'est pas le moins curieux, encore qu'on en ait peu parlé »⁴.

*
* *

Le lyrisme d'Édouard Schuré offre une vivante synthèse de cette double influence du lied musical et du drame wagnérien.

Nature intuitive et mystique, l'auteur de l'*Histoire du lied* était prédestiné à l'étude de la musique. Il décrit en ces termes un des souvenirs les plus vivants qu'il a conservés de sa mère si tôt disparue : « Quand elle chantait en s'accompagnant au piano, d'une voix

1. *Ibid.*, p. 105.

2. *Ibid.*, p. 113.

3. V. dans notre bibliographie critique des *Lieds et ballades germaniques trad. en vers fr* (1933) II. ch. VII : Quelques réflexions sur les Lieds traduits pour le chant.

4. *Ibid.*, p. 107.

un peu stridente, ma sensibilité suraiguë en recevait un tel choc que je me roulais sur le tapis avec un mélange de torture et de volupté »¹. A propos de cette impression d'enfant il ajoute : « Si la poésie fut la plus haute inspiration de ma vie, la musique fut ma plus grande passion ». Nuance à retenir : la poésie agit sur son intelligence, la mélodie sur sa sensibilité ; si donc la première réussit à l'émouvoir et à se faire aimer de lui, c'est qu'elle se pare des charmes de la seconde. Étudiant à Strasbourg, tandis qu'Albert Grün l'initie à la littérature allemande et aux strictes méthodes scientifiques, Schuré vit avec ses camarades dans une « atmosphère de poésie, de musique et d'amitié »². Victor Nessler, son futur beau-frère, musicien passionné, possédait un remarquable talent de compositeur. D'allure rude et énergique, il affectionnait surtout le chant populaire : Schuré et Edmond Fébvre écrivaient des vers français que Nessler mettait en musique, bien qu'il composât surtout des lieds allemands. Le jeune artiste fit — comme pour les chansons de ses amis — une exception en faveur de ces *Cydalises* de Gérard, qui étaient particulièrement chères à Édouard Schuré, et il écrivit pour ce poème un air mélancolique.

Nous nous rappelons que Schuré, libre à vingt et un ans de disposer de sa petite fortune, partit en Allemagne pour y étudier le lied. Mais, à Munich, il découvrit la musique de Wagner et cette révélation fut pour lui, raconte-t-il, d'une portée beaucoup plus grande et plus lointaine³. A partir de ce moment-là, chanson germanique et drame wagnérien — deux synthèses de la musique et de la poésie — agissent dans l'âme de Schuré comme deux influences inséparables et donnent à ses idées sur l'art leur orientation définitive.

En esthétique — et même en philosophie — Schuré est avant tout un anti-intellectualiste. Nous connaissons déjà le rôle que le subconscient joua dans sa vie. L'inspiration lyrique, dit-il, est comme une « nappe d'eau dormante dans le sous-sol de mon être »⁴. Aussi considère-t-il la musique comme étrangère, que dis-je ? comme supérieure à l'intellect, car elle lui dévoile « ce sentiment profond, sûr et irréfragable de l'âme qui nous révèle au dessus de notre raison même une harmonie divine du monde, qui nous touche par les accords mysté-

1. Schuré. *Le Rêve de ma Vie*, p. 32.

2. *Ibid.*, p. 59.

3. *Ibid.*, p. 79.

4. *Ibid.*, p. 68.

rieux de la musique et nous enlève aux sphères éternelles sur les ailes de la mélodie » ¹. La musique constitue ainsi le trait d'union entre le monde extérieur, nettement représenté par nos sens et sur lequel réfléchit notre intelligence, et « ce domaine inconnu, où règne l'âme, vers lequel on s'élève par intuition, en qui il semble bien que le secret désir de l'homme est de s'abîmer » ². La musique n'est pas un simple jeu, un délassement, elle est pour Schuré, comme pour Schopenhauer, un moyen de traduire la vie mystérieuse des choses, elle est le mode d'expression par excellence de nos aspirations qui dépassent le monde intelligible. Sa supériorité sur les autres arts est de se servir d'un *medium* quasi-immatériel et qui ne provoque en nous aucun travail de la raison. On nous permettra de citer une des plus belles pages du *Drame musical* ; elle montre à quel point Édouard Schuré avait pénétré la musicalité essentielle du lied : « Qu'éprouvons-nous en face d'une statue ou d'un tableau, et qu'éprouvons-nous au son d'une belle mélodie ou d'une harmonie saisissante ? La statue et le tableau nous rappellent des formes connues, des objets particuliers ; à travers ces formes nous pénétrons jusqu'à leur âme, nous y devinons la vie, le sentiment et la pensée ; mais nous ne le faisons que par l'intermédiaire de l'imagination et l'effort de l'intelligence. Que l'accent musical de la voix humaine ou des instruments agit autrement, et combien diverse la sensation qu'il provoquent ! Ils ne nous présentent aucun objet réel, ne réveillent aucune image précise. Néanmoins ils nous frappent directement, nous pénètrent jusqu'au fond et nous persuadent comme la vie elle-même. Qui n'a senti cela en écoutant certains chants populaires ? Telle mélodie rapportée de l'Inde par un voyageur nous fait voir en songe les bords du Gange avec leur ciel enflammé et nous remplit de cette ardeur qui, après l'élan, aspire à l'éternel sommeil, comme la bayadère dans sa danse languide et passionnée. Telle mélodie suédoise, aux notes longues et tristes, déroule par enchantement à nos yeux les forêts sombres où se perd la voix humaine ; elle nous pénètre de ce désir infini qui est l'appel de l'ami à l'amie, par-dessus les abîmes, et qui est aussi l'éternelle nostalgie du Nord après le Midi. Ainsi, en quelques sons, l'âme de deux peuples s'épanouit. Ces mélodies, même sans paroles, nous disent d'une manière plus incisive et plus profonde ce que nous disent cent ta-

1. Richard Wagner (8^e éd. 1910), p. 316. (Conclusion).

2. Alph. Roux et Rob. Veyssière. *Édouard Schuré, son œuvre et sa pensée*. (2^e éd., 1914, pp. 54-55)

bleaux et mille descriptions. — Que conclure de là, sinon que la musique est l'expression la plus directe, la plus forte et la plus irréfragable de l'âme humaine, tandis que les autres arts qui nous donnent des représentations du monde réel, n'en sont que des expressions médiates et limitées ayant besoin de traverser le milieu de l'intelligence et de l'imagination avant de nous convaincre ? Il y a dans la nature un dehors et un dedans, un dessus et un dessous. La musique nous donne le dessous et le dedans, et ce fond est l'énergie vivace qui se manifeste comme instinct dans les règnes inférieurs, comme sentiment actif et volonté consciente chez l'homme » ¹.

Fait digne de remarque, Édouard Schuré, bien que fort capable d'apprécier la valeur émotive de la musique pure, n'envisage celle-ci que complétée par les deux autres arts « vivants », ceux qui se déroulent comme elle dans le temps, la Poésie et la Danse, c'est-à-dire l'expression des sentiments par la voix et par le geste ². C'est l'union naturelle de ces trois arts primitifs, spontanés, qui passionne Schuré pour la chanson populaire ; c'est elle qu'il admire dans la tragédie grecque ; c'est elle que d'après lui Goethe entreverra dans *Faust* ³ et qui donnera tout son prix au drame wagnérien où la musique prolonge en quelque sorte le langage symbolique de la poésie : « Si la musique donne au drame son esprit, lui communique de sa puissance, le drame commande à toutes les formes musicales... Au moyen des motifs dominants de l'orchestre et de leurs combinaisons variées, la musique atteint jusqu'aux intentions les plus secrètes, voire même aux mobiles inconscients des personnages, surprenant et révélant le sentiment à sa naissance mystérieuse. Elle devient par là l'instrument et l'interprète de la psychologie intime du drame. — Quoi d'étonnant si la trame harmonique et mélodique, ainsi tissée, peut embrasser et reproduire l'unité de l'œuvre poétique ? » ⁴. Schuré ne veut pas dire ici que Wagner, en renversant la méthode des compositeurs d'opéras, ait subordonné la musique à l'élément intellectuel du drame. Il le loue, non d'avoir su l'en dégager comme une émanation de la poésie, mais d'en avoir fait « l'âme, la monade vivante » ⁵ de la tragédie.

L'attrait que le lied exerce sur Schuré est tout à fait de même or-

1. *Hist. du Drame musical* (5^e éd.), pp. 155-156.

2. « *Livre, thyrses et lyre* » (*Richard Wagner*, p. 315).

3. *Hist. du Drame musical*, p. 145.

4. *Richard Wagner* pp. 288-289.

5. *Ibid.*, p. 289.

dre, l'auteur de l'*Histoire du lied* le dira nettement dans sa préface de 1902 : « ...par son essence même comme par son action, la poésie populaire nous révèle sa force secrète et sa haute portée. En quoi consiste donc son ferment d'idéal ? Avant tout dans un sens direct de l'âme et de ses mouvements intimes ». Sans sa musicalité, le lied serait incapable — tout comme le drame wagnérien — d'exprimer cette psychologie intuitive, « ce qui se passe et se révèle perpétuellement au fond de nous-même » ..., « la source du beau et du vrai » ¹.

Grâce à leur double nature, le lied musical et le drame wagnérien peuvent ainsi nous donner l'expression la plus complète de la vie humaine, aussi bien ses représentations claires et limitées que ses intuitions obscures, mais bien plus profondes.

Ni technicien, ni dilettante, mais poète et croyant, pénétré comme Schiller du sentiment de la haute mission de l'artiste, Schuré n'a pas seulement fait connaître en France la chanson populaire, il a su en faire ressortir la valeur, comme aussi celle des autres œuvres primitives où s'allient les trois arts vivants, où la musique scrute et émeut l'âme plus profondément que ne saurait le faire la poésie. Schuré a conseillé le retour conscient à cette simplicité, à cette union première des paroles, des gestes et de la mélodie : « La tâche la plus élevée des temps futurs serait de refaire à la pleine lumière de l'esprit, avec nos traditions propres et nos idées, ce que firent d'instinct et comme en se jouant les heureux enfants de la nature... » ². Il faudrait pour cela commencer — Schuré le répète dans son *Richard Wagner* — par régénérer le lied : « Le soin d'une société jalouse de sa vigueur et de sa santé devrait être non d'effacer une vie naïve, mais de la favoriser en l'épurant, de la développer sans lui ravir sa fraîcheur... Puissante et douce est la voix du chant populaire lorsqu'elle s'élève ainsi avec la fumée du sillon et le parfum des bois... Si cette voix simple est vraiment parlée par le noble génie de la musique, elle touche d'un souffle vivifiant l'homme plus cultivé, que le travail de l'esprit et le séjour des villes tiennent éloigné de la vie simple. Mais c'est sur le poète qu'elle agit avec le plus de puissance ». Le poète est triste d'être isolé, dans notre civilisation. « Mais quand lui vient cette voix du peuple par-dessus les haies, les prairies et les landes, il semble qu'elle lui dise : « Tu n'es pas seul ; comme moi tu fais partie d'un chœur immense, viens t'y mêler.

1. *Ibid.*, pp. 302-304.

2. *Richard Wagner* p. 302, (à propos du Génie Grec).

Que ta pensée solitaire s'épanouisse, je lui donnerai des ailes, que la mélodie soit en toi »¹.

Par son idéalisme, par son appel à l'intuition, par l'importance qu'il donne à l'expression musicale du sentiment, Édouard Schuré peut donc être considéré comme un des pionniers de ce mouvement si complexe qui a reçu le nom de Symbolisme, comme un de ceux qui ont aidé après 1870 les jeunes générations à s'approprier le génie mélodique du lied allemand et l'essence musicale du drame wagnérien.

*
* *

Les deux maîtres du Symbolisme, Verlaine et Mallarmé, sont épris d'harmonie, mais leur sens musical intervient de manière toute différente dans la composition de leurs poésies.

Paul Verlaine est de la lignée des Villon, des Heine, des Gérard. Il ne s'écarte pas du Parnasse pour substituer à ses froides images — comme le fera Mallarmé — des constructions abstraites ; il veut suivre librement sa chanson intérieure. Malgré son antipathie pour l'« allemandisme »², ce défenseur de Wagner sent le lyrisme comme Heine et nous savons qu'il a pu faire passer l'indéfinissable parfum du lied dans la poésie française. Il y est parvenu, lui, l'ami des classiques, non par la destruction de la prosodie traditionnelle³, mais par son assouplissement, et surtout par la mise en pratique de ce principe, si simple d'aspect et si gros de conséquences :

De la musique avant toute chose.

Comment insinuer dans la poésie cette musicalité qui donne aux mots — en plus de leur sens intellectuel —, une valeur d'émotion inexprimable ? Les préceptes de Verlaine sont exactement (sauf sa curieuse préférence pour le rythme impair) ceux que nous pourrions tirer de l'analyse d'un lied germanique : pas de ce jour cru, de ce plein soleil du Midi, pas d'images trop nettes, mais

...une chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

Ainsi s'ouvriront, dans une atmosphère légèrement embrumée, des horizons infinis. Jamais d'éclatantes couleurs, rien que la Nuan-

1. *Ibid.*, pp. 309-310.

2. Cf. *Invectives*, V.

3. Cf. Kahn. *ibid.*, p. 178.

ce ¹ — de ces pâleurs tendres, de ces teintes amorties que Théophile Gautier louait déjà chez Gérard. Surtout pas de pointes spirituelles ², ni d'éloquence ³ — les deux fléaux du lyrisme français. Enfin, pas de souci exagéré de la rime ; elle égare le poète :

Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où ?

Dans l'esprit de Verlaine, elle fait donc perdre le sens de la mélodie et l'on voit, à son insistance, que cette favorite du Parnasse est son principal adversaire.

Mais presque tous ces conseils du pauvre Lélian, pour excellents qu'ils soient, sont, hélas, purement négatifs. Les ennemis du lied sont bien la précision outrée — l'esprit — l'éloquence ⁴ — le souci exagéré de la rime. Mais quel est le secret de son rythme qui donne aux strophes les ailes de la musique pour nous emporter vers un monde idéal ?

Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux et d'autres amours.

Être simple et naturel, « fleurir la menthe et le thym », est-ce suffisant ? Le don divin de l'inspiration ne peut se mettre en recettes. Verlaine n'est pas — heureusement — un Boileau. Il a mieux fait que d'écrire un *Art poétique* : il nous a laissé des exemples de lyrisme pur, mélodieux, en des pièces d'une extrême variété d'allure et d'état d'âme, dont nous avons donné plus haut quelques exemples, depuis le simple cri de joie jusqu'à la plus morne désespérance — et beaucoup ont reçu la suprême consécration de la musique. Ce grand enfant qui passa dans la vie comme dans un songe et finit pauvre au milieu des misérables a fait à notre langue un des plus somptueux présents qu'elle ait jamais reçus d'un poète : sans aucune outrance, sans pédantisme, avec force, grâce et clarté, il lui a donné la simple et fraîche musique, la nostalgique douceur du lied qu'elle pouvait désespérer de jamais posséder. Il a ouvert ainsi la voie aux Samain, aux Rodenbach, aux Charles Cros, aux Maeter-

1. « Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la couleur, rien que la Nuance » !

2. « Fuis du plus loin la Pointe assassine,
L'Esprit cruel et le Rire impur ».

3. « Prends l'éloquence et tords-lui le cou ».

4. Il déteste la « littérature » : on se rappelle la fin de son *Art poétique*.

linck, à tous ces poètes qui devaient laisser parler leur cœur dans une mélodie et si nos Symbolistes ont « une heureuse tendance à fuir les formalismes desséchants du second état — le *picturisme* parnassien ; la rhétorique classiciste dont les romantiques n'avaient pas su se défaire — et à renouer le contact avec la poésie des simples » ¹, c'est bien un peu au lied senti à travers Verlaine qu'ils le doivent.

Tout autre est Stéphane Mallarmé ². Il paraît bien considérer la musique et la littérature comme les deux aspects — séparés artificiellement et gagnant à se rapprocher — de la même réalité intellectuelle, car il conclut en ces termes son étude sur *la Musique et les Lettres* : « La Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur ; scintillante là avec certitude d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée. L'un des modes incline à l'autre et y disparaissant, ressort avec emprunts : deux fois, se parachève, oscillant, un genre entier » ³. Mais le professeur-poète est avant tout un intellectuel. S'il s'est écarté de ce néo-romantisme hellénisant qu'est le Parnasse, ce n'est pas pour revenir au rythme musical ou échapper à la rigidité de sa versification fondée sur l'association de rimes plastiques, c'est bien plutôt, à notre avis, pour en parachever la doctrine et la pousser dans ses dernières conséquences. Sincère admirateur de la poésie parnassienne ⁴, il n'en desserre pas — au contraire — l'instrument si tendu. Il désire seulement introduire dans ses productions lyriques plus de fantaisie en y faisant intervenir l'instinct personnel du poète : « Le temps a parfait l'œuvre : et qui parle entre nous de scission ? Au vers impersonnel ou pur s'adaptera l'instinct qui dégage, du monde, un chant, pour en illuminer le rythme fondamental et rejette, vain, le résidu » ⁵. Un chant ? — Pour Mallarmé en effet, l'élément primordial de toute poésie est la sonorité musicale du mot, évoquant la notion pure, l'Idée, indépendamment de tout objet précis ; «... il s'agissait pour lui, dit Catulle Mendès, de faire penser, non par le sens même du vers, mais par ce que le rythme, sans signification verbale, peut éveiller d'idées ;

1. Bremond. *op. cit.*, p. 144.

2. *La Musique et les Lettres* (à la suite d'*Oxford, Cambridge*, 1894). Conclusion.

3. Il cherche l'émotion intellectuelle non sentimentale.

Cf. Barre. *op. cit.*, pp. 198-199.

Cf. dans *Divagations*. « La poésie proche de l'idée, est musique par excellence... » (p. 277).

4. Il se considérait lui-même comme un disciple du Parnasse.

5. *La Musique et les Lettres*.

d'exprimer par l'emploi imprévu, anormal même du mot, tout ce que le mot, par son apparition à tel ou tel point de la phrase ou en raison de la couleur spéciale de sa sonorité, en vertu même de sa propre inexpression momentanée, peut évoquer ou prédire de sensations immédiates ou de sentiments futurs » ¹. Mallarmé exprime en ces termes quelque peu sibyllins le mécanisme de l'idée par la musique du mot : « Je dis : une fleur ! et hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets » ². Frappé par une expression harmonieuse, le poète — en bon Parnassien — évoque par association d'idées ou par analogie formelle, d'autres notions connexes qu'il rattache les unes aux autres ³ — et c'est là son originalité — en substituant « à la hiérarchie logique de la littérature, la hiérarchie également logique de la musique » ⁴. « La grande image, dit Albert Mockel, expliquant *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*, est apparue d'abord, puis aussitôt l'idée principale revêtue par la luxuriance touffue de ces autres idées, nées d'elle-même comme une prodigieuse chevelure. Toutes sont unies entre elles, mais non point tant par les arêtes extérieures de la phrase que par ce qu'elles ont d'intrinsèque ; mais encore par le sens qu'elles acquièrent selon le point de vue du poète ou selon leur contact avec les idées voisines » ⁵.

Mallarmé a-t-il dans ces conditions contribué à rapprocher la poésie de la mélodie ? Il nous paraît impossible de le soutenir. Il a, si l'on veut, « transposé dans la littérature une méthode de composition spéciale à la musique » ⁶ ; il peut être comparé à ces musiciens qui, sur un motif donné, construisent habilement une sonate, sans émotion aucune, grâce à leur seule science de l'harmonie ; il est resté toujours un poète d'idées et d'images, non de sentiments, un grand technicien, non un inspiré. Il a associé, grâce

1. *Le Mouvement poétique de 1867 à 1900* (1903), p. 140. Mendès ajoute du reste prudemment que si cette théorie était très claire quand Mallarmé l'exposait, « cela était moins visible dans la réalisation du verbe et du rythme ».

2. *Pages. Divagations.*

3. Cf. L'histoire de « la Pénultième est morte » dans : *Pages. Le démon de l'analyse*, cf. Barre. *op. cit.*, pp. 200-201.

4. *Ibid.*, p. 204.

5. Cité par Barre. *op. cit.*

6. Cf. Barre. *op. cit.*, p. 218.

à la plus extraordinaire des syntaxes, des notions pures ¹ pour bâtir des constructions étranges et symétriques comme les figures d'un kaléidoscope ou les variations d'une symphonie ; mais il n'a pas cherché à créer, par la ligne mélodique des vers et des strophes, une atmosphère poétique capable de communiquer la simple affectivité d'un état d'âme ². Autant qu'aux Parnassiens, la musicalité intuitive du lied est demeurée étrangère à son intellectualisme.

*
* *

Il est bien difficile, nous le savons, de définir le Symbolisme autrement que d'une manière négative, comme une réaction contre le formalisme du Parnasse et le matérialisme de l'École naturaliste ³. Mais si l'on veut trouver une qualité maîtresse, un trait caractéristique commun à presque tous ces farouches individualistes ⁴ qui hantaient les cénacles de 1878 à 1890, nous croyons qu'elle ne peut être cherchée que dans l'effort pour rapprocher le lyrisme de la musique. Certes, à l'aurore de cette nouvelle poussée romantique, on retrouve encore la peinture, avec la grâce naïve des préraphaélites anglais, avec les toiles impressionnistes de l'Exposition de 1878, mais « surtout c'était la Musique qui se réveillait en France d'un long sommeil. Un tas d'oiseaux merveilleux étaient entrés dans le palais de la Belle au Bois dormant, après que Wagner en avait fait, de stupeur, et on disait alors de fracas, éclater les savantes coupoles » ⁵. Les luttes homériques que cinquante ans auparavant

1. « A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche et concret rappel, l'idée pure ? » (*Pages. Divagations*).

2. R. de Souza (*Op. cit.* p. 217) compare très justement ces constructions artistiques à des arabesques. « Nos profondeurs s'expriment, comme sur de minces surfaces, en arabesques décoratives d'où la poésie naît malgré le poète et sa volonté de ne rien creuser en nous... Le mystère n'est plus une évasion par le sentiment ou le rêve, mais l'impasse dont on ne peut sortir à moins de rompre une énigme qui vous ramène sur vos pas. Cette énigme est dans l'arabesque même, et l'on ne peut la créer sans que finisse par apparaître à nu la patience didactique à laquelle ses entrelacs doivent l'irritante séduction d'un logicisme tout externe, tout rationnel, etc. » Pas d'évasion par le sentiment, donc pas d'état d'âme suggéré, pas de musique.

3. Cf. Kahn. *Op. cit.* Chap. I. *Les origines du Symbolisme*.

4. « Admettons que le symbolisme c'est même excessive, même intempestive, même prétentieuse, l'expression de l'individualisme dans l'art » (R. de Gourmont, préface des *Masques*). C'est donc, pourrions-nous dire, en ce sens encore, une seconde poussée romantique.

5. Kahn. *Op. cit.* p. 17. — Pour l'influence de Poë, qui s'exerça d'abord à travers Baudelaire, cf. Cœuroy : *Musique et littérature* (1923) : *Philosophie et poétique musicales d'Edgar Poë* (p. 173 sqq.).

Le lied allemand.

déchaînaient le drame et la tragédie, avaient reparu, mais à l'opéra et au concert. « Chez Padeloup et chez Colonne, il y avait des dimanches héroïques. C'était Berlioz révélé, imposé ; c'était Franck écouté en baillant, Liszt présenté dans ses petits côtés, ses rhapsodies, sauf une admirable soirée organisée par Saint-Saëns. Massenet triomphait, Saint-Saëns était discuté, on se battait presque pour la danse macabre » ¹. Cet intérêt des littérateurs pour la musique, né sous le Second Empire, ne se démentira pas. Le ralentissement de la vie mondaine après la guerre, dû à la disparition d'une cour brillante, aux souvenirs du passé, aux charges du présent et aux préoccupations de l'avenir, donne au contraire à la mentalité française une gravité jusqu'alors inconnue ². Le sentiment musical profond, vécu, profite de ce besoin d'une vie intérieure plus concentrée, plus intime. La symphonie triomphe ; le lied français s'affirme et se développe, à côté de Schubert et de Schumann ou de Loewe. Ce n'est plus l'ancienne mélodie où le compositeur étendait comme sur un lit de Procuste une poésie — souvent des plus médiocres — pour l'assujettir tant bien que mal à un air, — ni la romance, imitée du chant populaire, où la même mélodie recommence à chaque couplet pour accompagner des strophes de coupe identique. Ce n'est pas encore ce récitatif amorphe, — résurrection des théories du XVIII^e siècle — qui modèlera la musique sur la déclamation, c'est la libre association, d'égale à égale, de la musique à la poésie ; la première dégage la *Stimmung* de la seconde en toute liberté, par la superposition au texte « d'un thème sonore très caractéristique, fortement individualisé, un chant, un air, approprié sans doute par sa couleur générale, par son « timbre », au sentiment exprimé dans les phrases du langage articulé, mais totalement indépendant du rythme propre de celui-ci et de ses inflexions accidentelles » ³. Le lied musical constitue donc « une association dans laquelle chacun des contractants n'aliène pas tous ses droits au bénéfice de l'autre, mais néanmoins se condamne à des concessions nécessaires à la liberté relative de son associé ». C'est le produit de cette féconde alliance, « où les phrases parlées perdent sans doute de leur flexibilité et de leurs sous-entendus, tout en gardant la clarté et en sauvegardant le jeu de leurs articulations principales, mais où la musique, sous sa forme lyrique de mélodie vocale, d'*arioso*, prête,

1. *Ibid.*, pp. 17-18.

2. Cf. Combarieu. *op. cit.*, III, p. 525.

3. Jean d'Udine. *L'Art du lied et les mélodies de Massenet* (1931, p. 9).

dans toute son ampleur incantatoire, ses larges ailes, ses ailes symétriques et bien équilibrées, aux forces propres du texte, au dynamisme sentimental du poème choisi » ¹. En d'autres termes, la musique se charge de la partie affective, la poésie, du minimum indispensable de notions intellectuelles : ainsi, d'une part les jeunes compositeurs sont amenés à se pencher avec amour sur les nouvelles poésies lyriques afin d'en dégager la subtile musicalité ; et ce sera l'admirable floraison des lieds de Massenet, de Fauré, de Duparc, de Chausson, de Guy Ropartz ². D'autre part, les jeunes poètes se sentiront poussés à modeler, après Verlaine, leurs vers sur le rythme de leurs sentiments. Certains d'entre eux, même, à la suite de Gustave Kahn, ne se contenteront pas du « vers libéré » de Verlaine et de Rimbaud, mais pousseront hardiment jusqu'au vers libre ³. Cette nouvelle forme prosodique, pressentie par ceux qui, avec Alfred de Vigny, voulaient distinguer en poésie le *récitatif* du *chant* ⁴ ou qui, avec Baudelaire, sentaient la nécessité de *poèmes en prose* — peut être considérée comme une forme intermédiaire entre la poésie solennelle, réservée à l'expression d'un sentiment défini, et la prose. C'est « un vers affranchi de rimes, modifiant constamment sa césure selon les lois d'un rythme intérieur », « vers polymorphe destiné à énoncer les émotions incomplètes, les transitions, les nuances, tout ce qui n'est pas définitif dans l'expression pathétique du poème » ⁵. Or, ce vers si discuté et si discutable, « n'a pas été la subite invention de quelques écrivains dont les talents sont dignes d'éloges, mais dont aucun, sinon Jules Laforgue, mort trop tôt, n'eût pu assumer par soi-même une telle trouvaille » ⁶. Il a été en littérature l'ultime résultat de ce grand mouvement de rapprochement des arts dont la principale manifestation a été le wagnérisme.

Admiré dès le Romantisme chez certains lyriques allemands ⁷ et anglais, mais refoulé par les succès d'éloquence ou de plastique de Hugo, de Gautier ou de Banville, le « vers libre » ou « vers libéré » ne pouvait naître qu'au terme d'un long travail d'affranchissement des formes, amorcé dans la musique au cours des années

1. *Ibid.*, p. 10.

2. Cf. Fontainas. *op. cit.*, p. 95.

3. Cf. Kahn, un des principaux protagonistes du vers libre. Pour lui, « l'apport le plus net du symbolisme, c'est le vers libre » (*op. cit.*, p. 315).

4. Cf. Baldensperger. *op. cit.*, pp. 121-123.

5. Maclair, *op. cit.*, I, pp. 199-200.

6. *Ibid.*, p. 201.

7. Dans les *Hymnes à la nuit* de Novalis et la *Mer du Nord* de Heine, par exemple, ou encore chez Brentano, etc.

60. Ce mouvement de libération gagna le lyrisme, timidement avec Baudelaire, hardiment avec Verlaine qui fit « de la poésie une musique un peu plus précise, un peu plus formulée que la musique pure et simple, un langage de l'âme »¹, c'est-à-dire, en somme, un lied. Mais Verlaine fut débordé, dépassé par les révolutionnaires dont il condamne du reste l'anarchie prosodique.

Nous n'avons pas à discuter le vers libre qui a du reste aujourd'hui derrière lui une assez longue carrière et peut inscrire à son actif nombre de belles œuvres. Nous voudrions seulement exprimer ici l'opinion que le vers libre, s'il dérive de la musique ou de certaines poésies étrangères, comme celles des lyriques anglais ou la *Mer du Nord* de Heine, ne nous paraît pas pouvoir être considéré comme un rejeton direct du lied germanique traditionnel. Qu'elle soit née dans le peuple ou composée par un artiste, le chanson allemande a un rythme précis, rappelé sans cesse par le retour régulier de temps forts et la disposition symétrique des strophes, souligné aussi d'ordinaire par des rimes, des assonances ou des allitérations. Comment pourrait-elle d'ailleurs être mise en musique si elle ne possédait une cadence — qui peut être accélérée ou ralentie au besoin, mais qui doit être régulière ? La pierre de touche du vrai lied-poésie, c'est, nous l'avons dit au début de cette étude, un caractère musical prononcé qui rend aisée sa transformation en lied-chanté. Or, le rythme du vers libre, tout arbitraire et sujet à d'incessantes variations, privé — défaut fort grave pour une langue peu accentuée comme la nôtre — du rappel régulier de l'assonance ou de la rime², permet tout au plus à une poésie appartenant à ce genre prosodique d'être transformée musicalement en un récitatif d'allure wagnérienne — c'est-à-dire d'en revenir, somme toute, à la théorie desséchante du chant-déclamation³. Jamais un compositeur n'en pourra

1. Maucclair. *op. cit.*, I, p. 206.

2. Cf. P. de Barneville. *Le Rythme dans la Poésie française*. VIII et IX.

Cf. aussi Guyau (*Esthétique du vers moderne : Rev. philosophique* 1884, p. 192) : « Le vrai rôle de la rime est de fixer le rythme par son choc régulier, c'est le métronome du vers ».

3. « Depuis une quarantaine d'années..., écrit Jean d'Udine en 1931 (*Op. cit.* p. 8) il est devenu peu à peu à la mode de croire ou du moins de prétendre que, pour mettre un texte en musique, il faut faire un sort — un sort mathématique : une seule note par syllabe — à tous les mots de ce texte, en fuyant soigneusement ce qui ressemblerait le moins du monde à un thème un peu développé, à un « air », en condamnant la ligne vocale, continuellement brisée, à n'être que la scrupuleuse interprète, que l'humble esclave du sens de chaque proposition et de son mécanisme syntaxique. » Éternel retour ! Nous retombons, on le voit, dans la musique intellectualiste, calquée sur la déclamation.

tirer un lied classique, conservant sous sa diversité d'aspects une unité profonde d'inspiration. Qui dit œuvre dit unité organique.

La variété des cadences peut être aussi grande que l'on voudra : l'union de la musique à la poésie dans le lied nous a appris, d'abord à renoncer à l'emploi abusif du monotone alexandrin, puis à rythmer la joie sur un tout autre mode que la douleur. Mais, pour une œuvre donnée, de même que le compositeur ne peut se passer de choisir une mesure et un ton fondamental, ou le peintre de « composer » son tableau et d'en harmoniser les teintes, de même le poète du lied doit s'en tenir à un type de strophes, à un certain rythme, à une série d'assonances suggérant telle ou telle *Stimmung*...

La poésie verlainienne nous paraît ainsi être le point d'arrivée de la poésie musicale, l'épanouissement du lied en France. L'évolution qui s'est poursuivie au delà des principes de Verlaine, bien que déclenchée à l'origine par la musicalité du lied, en a dépassé les bornes et sort par conséquent du cadre de notre étude.

IV^e PARTIE

SUCCÈS ET INFLUENCE DES TRADUCTIONS POÉTIQUES DE LIEDS.

CONCLUSION

Si longues et si ardues que soient la recherche et l'étude des documents du passé, elles ne laissent pas de procurer presque toujours la satisfaction d'aboutir à un résultat. Ainsi, l'examen des conditions historiques dans lesquelles la poésie intimiste et musicale s'est insinuée en France, et la revue méthodique de certains lieds mis en vers français ont pu nous éclairer quelque peu sur les goûts de notre public littéraire et sur les capacités de nos adaptateurs entre 1790 et 1890. Mais quand il faut abandonner l'analyse qui s'appuie sur la solidité du réel, pour aborder la synthèse et essayer de reconstituer le lien logique — *das geistige Band*, dirait Faust — entre les causes et les effets, entre les qualités des lieds traduits et leur rayonnement, comment ne pas être effrayé par les difficultés de la tâche et les incertitudes de cette reconstruction ?

Le premier obstacle, c'est la quasi-impossibilité d'apprécier *quantitativement* les effets d'une publication littéraire¹. Quand il s'agit encore d'un chef-d'œuvre qui a fait sensation à l'époque, on peut constater qu'en quelques semaines, voire quelques jours, son titre et le nom de l'auteur sont dans toutes les bouches. Mais aucune traduction de lied ou même aucun recueil de lyriques allemands n'a révolutionné subitement notre poésie. D'ailleurs, rien ne serait plus inexact, plus décevant que de s'en tenir, pour apprécier le succès d'un ouvrage, au chiffre de son tirage ou à la balance des comptes rendus favorables et défavorables. Avec quel étalon mesurer l'autorité et l'influence d'un critique ? Jamais nos Romantiques ne furent plus violemment attaqués — et par les organes les plus respectables de l'époque — qu'au moment où ils remportaient leurs plus éclatants triomphes !...

Si donc l'historien de la littérature croit plus sage de se rabattre

1. L. P. Betz ayant voulu connaître le chiffre des tirages des éditions françaises de Heine l'a demandé à la maison Calmann-Lévy qui lui a opposé un refus de principe. (*Op. cit.* p. 447, note 1) « Du reste, ajouta l'éditeur, le nombre des volumes ne prouve rien ; Heine ne s'adresse qu'à un public d'élite ». Nous pouvons en dire autant des traductions de lieds.

sur la *qualité* durable de l'œuvre, s'il la juge au nom de son goût personnel, reflet de son temps et de son milieu — il pourra formuler une appréciation, satisfaisante peut-être pour lui-même, mais dénuée de valeur objective. Veut-il au contraire, respectueux de la relativité historique, voir l'ouvrage en quelque sorte par les yeux des contemporains — et c'est la seule manière d'expliquer son influence —, notre historien retombera dans les difficultés d'estimation signalées plus haut : quel critique détenait à l'époque la juste mesure ? Quelle était son autorité ? Était-il réellement qualifié pour juger une production de ce genre ? etc...

A ces considérations, banales sans doute, mais bien faites pour nous inciter à la prudence, on nous permettra peut-être d'ajouter une dernière remarque générale : le succès et l'influence d'un ouvrage dépendent moins de ses qualités intrinsèques que du *rapport de ses qualités avec le goût du temps*. Si elle heurte trop brutalement les préjugés de l'époque, l'œuvre causera peut-être du scandale, mais ce sera un bruit éphémère ; elle ne pourra pas être assimilée et devra attendre des jours meilleurs. Tel est, par exemple, le sort des productions « romantiques » allemandes sous l'Empire. Trop conforme aux idées reçues, trop habillée à la mode, elle paraîtra au contraire banale, et son action, parallèle à celle de nombreuses autres forces, passera à peu près inaperçue ; telle est la poésie idyllique germano-suisse en France à la fin du XVIII^e siècle.

Une œuvre géniale aura donc les plus grandes chances de remporter d'emblée un vrai succès, point de départ d'une influence durable, si elle est à la fois assez neuve pour piquer la curiosité, et assez apparentée aux tendances profondes du moment pour être comprise. Même mal connue du grand public, elle agira alors sur lui, car elle deviendra le centre de ses aspirations confuses qui cristalliseront autour d'elle. Ce rôle, que l'on a qualifié de *catalyseur*, a été attribué avec raison à l'*Allemagne* de M^{me} de Staël ; le lied allemand, par ses *motifs* ou par sa *forme*, l'a aussi joué au cours du XIX^e siècle, surtout dans la genèse des deux mouvements de libération formelle et sentimentale, le Romantisme de 1820-1830 et le Symbolisme.

A ces difficultés d'ordre général s'ajoutent celles qui résultent de la nature même de notre sujet : la question de *valeur* et de *succès* se présente toujours, pour une œuvre traduite, sous un aspect particulièrement complexe, du fait de la *re-crédation* de l'original par l'interprète. Comment discerner sans trop de risques d'erreur la part de succès et d'influence due à la renommée de l'artiste étran-

ger, de celle qui revient au traducteur, artiste habile ou simplement aimé du public ? Telle excellente adaptation d'un lied est restée ignorée, enfouie qu'elle était dans le recueil d'un poète obscur, alors qu'une médiocre imitation, comme celle de *la Cloche*, dans les *Études françaises et étrangères*, s'est répandue partout, grâce au nom d'Émile Deschamps. Et quand la musique interviendra pour faire connaître le lied, combien le mérite du librettiste traducteur, ou même du poète allemand, pourra sembler mince à côté de celui du compositeur !

Cette sorte de lutte d'influence entre l'auteur qui fournit la *matière* et l'adaptateur qui cherche à imposer à celle-ci une nouvelle *forme* atteint son paroxysme dans la traduction en vers, surtout quand il s'agit — comme pour le lied en France — d'une formule poétique sans équivalent dans le pays importateur. Cet antagonisme nous a frappé dès le début de cette étude, sous ce perpétuel conflit de l'idée et de la forme, de l'exactitude littérale et de la fidélité artistique chez les traducteurs. Nos investigations historiques n'ont fait que confirmer notre première impression : ce caractère hybride ne doit jamais être perdu de vue par quiconque veut essayer d'expliquer l'influence et l'attrait exercés par les lieds sur notre littérature. En effet, l'étude de ces productions étrangères n'a été le monopole ni des érudits mus par la curiosité scientifique, ni des artistes en quête d'émotions et de thèmes nouveaux ; elle a séduit, suivant les époques et les individus, tantôt l'intelligence, tantôt la sensibilité, parfois aussi ces deux facultés ensemble chez le même écrivain : Fauriel, J.-J. Ampère ou Marmier s'intéressaient au chant populaire par curiosité intellectuelle, alors que Gérard ou même Blaze se sentaient attirés vers lui par des affinités artistiques ou sentimentales. Quant à Schuré, peut-on séparer le cœur de l'esprit dans son *Histoire du Lied* ?

*
* *

Peut-être cette distinction nous met-elle en possession d'un fil conducteur capable de nous guider à travers la complexité des faits, en dépit des difficultés signalées plus haut... Au lecteur d'en juger d'après la valeur des résultats obtenus.

Jetons un coup d'œil en arrière sur le siècle que nous avons parcouru. Les deux mobiles si différents que nous venons d'entrevoir vont nous permettre de classer les traductions poétiques de lieds allemands en trois groupes historiques. Le premier comprend

les imitations parues au XVIII^e siècle et pendant le premier tiers du XIX^e ; le second, les adaptations rimées entre les premières années du gouvernement de Juillet et les débuts du Second Empire ; le troisième, les traductions postérieures à 1855 environ. Pendant la première période, les imitateurs obéissent plutôt à des mobiles d'ordre artistique ou sentimental ; la seconde est dominée par un souci plus intellectuel de documentation, et prépare ainsi la troisième qui verra s'accomplir la scission entre la traduction en vers et les travaux d'histoire et de critique littéraires.

Nature et vertu, envisagées sous l'angle du *sentiment* — et dont le type du « primitif » apparaît comme la vivante synthèse —, telle est, rappelons-le, la double ou plutôt la triple passion de cette fin de siècle où régnèrent Rousseau, Ossian et *Werther*. Elle explique la vogue du « *paysan vertueux* » et du décor pittoresque de Haller et de Gessner, comme le succès des fables de Gellert et plus tard la préférence marquée des traducteurs pour Schiller, plus passionné et plus démocrate que Goethe. Ajoutons à ce goût dominant un certain amour du funèbre et du fantastique qu'encouragent, après Ossian, Shakespeare, Young ou Gray, et qui reparaît dans les « *élégies féodales* », ou dans les mélodrames d'un Baculard d'Arnaud : ne sommes-nous pas ainsi, dès le Prérromantisme, en présence de toutes les inclinations que le XIX^e siècle développera et essaiera de faire réagir sur la forme même de la poésie ?

Pendant une douzaine d'années, M^{me} de Staël sera presque le seul guide des hardis novateurs qui importent en France les poèmes allemands, considérés comme plus sincères et plus sentimentaux que les nôtres. Goethe, d'abord connu seulement par la sensibilité werthérienne, devient aussi chez nous l'auteur de *Faust* — mais d'un *Faust* où les pathétiques amours de Gretchen et les fantasmagories infernales jouent un rôle plus essentiel que les idées esthétiques et philosophiques. A part quelques poésies légères qui sentent bien leur XVIII^e siècle, les seules œuvres lyriques de Goethe qui séduisent nos adaptateurs sont les ballades et les lieds effrayants ou mélancoliques. C'est *le Pêcheur*, c'est *la Fiancée de Corinthe*, résumés ou traduits par M^{me} de Staël, en attendant *le Roi des Aulnes*, *le Roi de Thulé* et *Marguerite au rouet*. La macabre *Lénore* les précède, introduite en France par l'Angleterre dès les premières années du siècle, et vient flatter encore davantage notre goût pour le fantastique terrifiant. Quant à Schiller, le décor souvent moyen-

geux de ses ballades, leur leçon de morale à peine dissimulée, leur allure oratoire les rendent plus accessibles à notre public, mais aussi moins neuves et moins piquantes. La longueur de leurs développements paraît aussi avoir effrayé les poètes imitateurs, au souffle d'ordinaire assez court.

L'attrait du lied germanique en cette période primitive est donc nettement *sentimental*. On l'imité en vers pour communiquer des impressions de mystère, de nostalgie et d'effroi à l'aide des « motifs » nouveaux qu'il nous offre, non pour nous le faire connaître avec précision. On laisse aux traducteurs en prose — M^{me} Panckoucke, F. Flocon ou C. Jordan — le soin de se livrer à un travail plus ou moins érudit de documentation. Ces poésies « *imitées de l'allemand* » ne sont pas présentées sous le nom de lieds, mais sous celui de *ballades*, de *poésies fugitives* ou *légères*, parfois de *mélodies* ou de *romances*. Peu variées, elles apparaissent d'abord en général isolément (un recueil comme celui si médiocre de M^{me} Morel ¹ est exceptionnel), soit dans quelque Almanach ou quelque revue, soit parfois au milieu d'un roman ou d'un drame allemand. La réforme du théâtre, autour de laquelle les luttes les plus bruyantes sont engagées, accapare l'attention du grand public ² : ainsi s'expliquent la renommée de Schiller et la popularité des lieds enchâssés dans des tragédies, tels ceux de *Faust* ou de *Guillaume Tell*. Nos auteurs romantiques n'hésiteront pas à adopter cette mode allemande des chansons pittoresquement intercalées dans les drames.

Quand, par la suite, certains adaptateurs — Chénedollé, Fontaney, Léon Halévy, etc. — publient ou réimpriment leurs imitations dans une anthologie, ils les mélangent soit à des poésies originales, soit à des pièces tirées d'Ossian, de Th. Moore... Ils mettent ainsi sur le même plan les sujets empruntés à l'étranger et ceux qu'ils ont tirés de leur propre fantaisie, comme pour montrer par là que la source de leur inspiration importe peu : ils veulent émouvoir, non documenter.

Leurs poésies imitées de lieds se présentent ainsi sous le même costume que les pièces de leur crû : elles oscillent de l'ode grandiloquente à la fable familière en passant par l'élégie et la romance « *troubadour* ». Avant Gérard, vraiment inspiré, le ton exact du

1. Cf. *Rev. Encyclopédique*, Juin 1828, pp. 866-867. (Compte rendu par A. J.)

2. Cf. Texte. *L'Influence allemande dans le romantisme français*. (Rev. Deux Mondes 1^{er} Déc. 1897, p. 616.) Il limite peut-être même trop exclusivement l'influence allemande au théâtre entre 1820 et 1830.

lied n'est, peut-on dire, jamais atteint. Les imitateurs ont bien le sentiment net qu'ils ont affaire non seulement à des sujets nouveaux, mais même à une forme inusitée, unissant à la simplicité et à la vivacité de notre chanson la profondeur de nos poésies sérieuses. Mais nos littérateurs s'avouent d'avance incapables — quand ils examinent théoriquement la question — de marier dans notre langue ces contraires — la noblesse de la poésie et la naïveté de l'expression. Le baron d'Eckstein le dit à propos de la traduction Panckoucke : il faudrait appeler à la rescousse nos anciens auteurs ; « le vieux langage de Marot, quoique déjà un peu trop prononcé pour les nuances et les délicatesses d'une diction aussi pure et aussi élevée que celle de Goethe, et le style de l'inimitable Lafontaine seraient seuls susceptibles d'indiquer approximativement la manière dont il faudrait rendre l'auteur allemand » ¹. Dans son introduction à *Fridolin*, M^{me} Voïart s'excuse en ces termes des imperfections de son travail : « ...le principal mérite de cette ballade est la simplicité touchante et naïve inhérente au caractère et à l'idiome allemand. Tout le monde sait que si le sublime peut se traduire dans toutes les langues, il n'en est pas de même du naïf, à l'expression duquel la nôtre surtout se refuse » ². Et il s'agit pourtant de Schiller que sa rhétorique rapproche de nous bien plus que Goethe ou Bürger et qui avouait lui-même ne pas être un poète « naïf » !

Si la transposition formelle est loin d'être exacte, la traduction des idées ne l'est, hélas, guère davantage : ce sont des poètes, non des germanistes, qui composent ces ballades. L'enseignement des langues vivantes n'existant pas, les anciens émigrés sont à peu près les seuls Français qui sachent plus ou moins l'allemand. Aussi les adaptations poétiques s'inspirent-elles bien souvent des traductions en prose de M^{me} de Staël, plus tard de celles de M^{me} Panckoucke, de Jordan, de Flocon, ou même — pour les premières imitations de Bürger — des versions anglaises de Walter Scott. Renseignés d'une manière souvent défectueuse par leurs interprètes, privés d'un vocabulaire poétique assez riche et d'une technique assez souple pour imiter cette naïveté et cette « âme » qu'une prosaïque traduction ne leur laisse d'ailleurs que rarement entrevoir, nos poètes se contentent d'*imiter*. Ils cherchent dans la pièce allemande une inspiration, un « motif » principal, entouré de quelques

1. Art. du *Drapeau blanc* (3 Av. 1825) reprod. dans le *Catholique* (T. II. 1826).

2. *Fridolin*, trad. par M^{me} Élise Voïart (1829). Introduction.

idées accessoires. Munis de ces points de repère, ils brodent sans se soucier la plupart du temps de suivre de près le modèle. Émile Deschamps, dans la Préface des *Études françaises et étrangères*, a condamné cette méthode — sans être capable lui-même d'y renoncer franchement, desservi qu'il était par sa quasi-ignorance de l'allemand et sa terreur de la vulgarité.

Il serait pourtant injuste de juger d'après nos idées actuelles ces premiers essais du Romantisme : ils nous semblent bien timides, les contemporains les trouvaient fort hardis ; leur vêtement poétique à la française, encore alourdi de fioritures classiques ou d'ornements style « troubadour », déguise à nos yeux d'une manière déplorable la simplicité du lied : or, la *Revue Encyclopédique*¹ reproche aux adaptations d'Emile Deschamps — pourtant si prudentes — la « recherche de la naïveté » ! Telles qu'elles apparaissaient à l'époque, ces imitations poétiques de lieds, aux motifs et même parfois au style assez neufs pour frapper l'imagination du lecteur, assez respectueuses en même temps des habitudes de notre lyrisme classique pour ne pas rebuter dès l'abord le public non prévenu, ont présenté le « dosage » de nouveauté et de tradition nécessaire pour connaître la vogue. Comme il était naturellement impossible à un Stapfer ou à un Sainte-Aulaire de se lancer dans la traduction de toute une tragédie sans bien savoir l'allemand, les moins inexactes de ces premières adaptations ont été celles des lieds contenus dans *Faust*. Mais en somme, avant Gérard, il a manqué à toutes ces imitations d'être composées par de vrais poètes, capables, par leur connaissance de la littérature allemande, de sortir du cercle étroit de pièces — de Goethe, de Schiller ou de Bürger — dans lequel les traducteurs en prose les avaient enfermés. Est-ce à ce défaut de renouvellement, à l'ordinaire médiocrité des adaptateurs ou à la concentration de la bataille autour du théâtre qu'il faut attribuer la brusque raréfaction des pièces traduites, après 1830 ?

Dès les premières années de la Restauration, les poésies germaniques, déjà représentées dans maints Almanachs par des odes ou des fables, s'étaient en effet multipliées sous l'influence de l'*Allemagne*. A partir de 1825, les imitations, de plus en plus romantiques, pullulaient. Mais cinq ans plus tard, elles disparaissaient subitement au moment même du triomphe de l'école qui les admirait. Les motifs de désaffection que nous venons de mentionner ont dû agir, mais seulement comme appoint. Les deux causes principales de cette

1. Février 1829, pp. 433-445.

décadence de l'imitation poétique ont été, pensons-nous, d'une part l'apparition des études sérieuses sur l'Allemagne — les premières, de Cousin et de Saint-Marc Girardin, sont de 1833 et 1836 — ; d'autre part, la naissance de notre lyrisme original : les *Odes et Ballades* paraissent de 1822 à 1828, les *Orientales* et les *Harmonies* en 1830. Elles offraient à notre appétit de romantisme une pâture artistique bien supérieure à celle de gauches imitations ! Pourtant les lieds traduits avaient rempli leur rôle : ils avaient certes contribué à faire reculer l'alexandrin, bien que cette influence formelle n'eût pas été bien sensible, car ils n'avaient guère été admis dans nos recueils poétiques que sous un accoutrement français. Mais surtout, par leur conception sérieuse, tragique même de l'existence, par leur sentiment profond, vraiment religieux de l'amour, ils étaient venus prolonger, renforcer l'action de M^{me} de Staël, de Chateaubriand ou de l'auteur des *Méditations* contre la frivolité littéraire du XVIII^e siècle. Ils avaient en même temps doté nos poètes, grands et petits, d'un trésor de traditions gracieuses ou terribles — situations émouvantes ou apparitions fantastiques. Cloches et chevauchées tragiques, amantes délaissées, vieux rois fidèles et pêcheurs amoureux, tous ces motifs, francisés, allaient, purs ou combinés à d'autres, reparaître sans cesse et se perpétuer même à travers tout le XIX^e siècle...

*
* *

Les quelque vingt-cinq années qui suivent l'épanouissement de la poésie nouvelle peuvent être considérées, du point de vue qui nous occupe, comme une période de transition. Celle-ci s'ouvre par une anthologie de lyriques allemands traduits en prose, mais dans une prose infiniment plus élégante que celle des recueils antérieurs, surpassant même en richesse poétique bien des adaptations rimées. Car ce choix est l'œuvre d'un poète de talent et qui comprend le lied, autant peut-être par intuition que par science de l'allemand. Gérard veut documenter exactement ses contemporains, non leur présenter des pièces d'allure française qui ne risquent pas de les choquer. Le *Mercur*e l'en loue : cette « bonne traduction des poètes allemands romantiques, écrit-il, vient à propos nous faire oublier l'école toute française de Wieland, de Gesner et Kotzebue... »¹ Jusque-là, c'étaient surtout des poètes en quête d'inspirations iné-

1. *Merc. de France au XIX^e siècle*, 1830 N^o 28, p. 101 (*Des poètes allemands*. Anonyme).

dites qui imitaient timidement lieds et ballades pour essayer de rajeunir notre littérature. Maintenant le nouveau lyrisme a fait ses preuves, il est capable de créer ; pour s'affirmer, pour s'enrichir, il doit rester en contact avec la poésie étrangère, mais sans la déguiser. Plus de documents frelatés, méconnaissables, où le poncif français dissimule les hardiesses germaniques ; il faut désormais *traduire*, selon le conseil d'Émile Deschamps. Ce souci de documentation ne va d'ailleurs pas toujours détourner nos germanisants de la traduction poétique. Si Gérard abandonne les vers pour son recueil de 1830 comme pour les pièces de Heine publiées dix-huit ans plus tard, c'est pour se libérer de la contrainte d'une prosodie trop guindée, c'est pour être — si paradoxal que cela paraisse — poétiquement plus exact. Mais il n'a pas, on le sait, renoncé à l'adaptation en vers. Il y a même atteint cette perfection, cette exactitude plus artistique que grammaticale qualifiée par Novalis de mythique. Ses émules ont mêlé eux aussi traductions en vers et versions en prose dans leurs études littéraires qui vont s'échelonner pendant une dizaine d'années. Le mobile intellectuel va en effet se substituer à l'attrait sentimental : les pays d'outre-Rhin ne nous apparaissent plus uniquement à travers le livre de M^{me} de Staël, comme des régions de rêve et de poésie, sources inépuisables de légendes terribles ou touchantes. Heine, dès 1833, et cinq ans plus tard, Edgar Quinet, nous avertissent de la transformation subie par la mentalité allemande. En même temps, les diverses branches de l'activité intellectuelle germanique vont être étudiées à part. Ce sera la philosophie théorique avec Barchou de Penhoën (1836) et Willm (1846-49) ; Michiels fera passer sous nos yeux les vues pittoresques des vieilles citées et les tableaux des primitifs (1839) ; Berlioz nous initiera à la musique (1845) ; Matter et Everbeck, au côté philosophique et social de la vie d'outre-Rhin. Le lyrisme germanique n'est pas non plus négligé, mais il est réduit à n'être qu'une des nombreuses manifestations de l'intellectualité allemande : les plus célèbres essais littéraires sont ceux où Blaze révèle enfin le lied aux lecteurs de la *Revue des Deux Mondes* (1836-37). Ils sont précédés des *Études sur Gœthe*, par Xavier Marmier (1835), suivis des *Études sur l'Allemagne* de Michiels (1839), puis des *Ballades et chants populaires de l'Allemagne* par Sébastien Albin (1841) et plus tard des deux séries de *Poètes contemporains de l'Allemagne*, par Nicolas Martin (1846-60). La plupart des traductions, poétiques ou non, parues à cette époque sont réduites au rôle d'exem-

ples et illustrent ces ouvrages de critique ¹. Les lieds adaptés isolément ou par petits groupes reparaissent naturellement un peu partout dans les périodiques ou les recueils de poésies françaises, mais leur nombre a fort diminué, et les traductions documentaires les dépassent de loin, en valeur comme en importance.

Il ne s'agit plus maintenant de simples imitations. D'ailleurs la critique est devenue plus difficile et réclame des traductions exactes qui ne voilent plus les côtés étranges des originaux. Alors que *le Globe* blâmait en 1825 M^{me} Panckoucke de ne pas choisir les meilleures pièces de Goethe parce qu'elle n'avait puisé que dans les « ballades » et les « chansons » ², et que la *Revue Encyclopédique* reprochait en 1829 à Émile Deschamps des « rythmes singuliers » et la « recherche de la naïveté » ³, la *Revue de Paris* lance en 1844 une attaque en règle contre l'auteur des *Études françaises et Étrangères* ⁴, l'accusant de franciser et l'inspiration et la prosodie du lyrisme germanique. Après le succès du *Romancero*, écrit Hippolyte Babou, M. Deschamps partit pour l'Allemagne, « mais il se trompa..., la poésie septentrionale... fuit, se dérobe et nous apparaît au loin mobile, souriante, jouant avec les vagues...comme une fleur des eaux ;... pour la connaître dans sa véritable nature, pour la comprendre dans ses caprices sans nombre, il faut se jeter avec elle dans la mer... et la poursuivre sans relâche malgré les vents et les flots. M^r E. D. est un esprit trop superficiel pour sonder ainsi des profondeurs inconnues. Ne vous étonnez donc pas s'il comprend si peu Goethe et Schiller etc. » (p. 277). Après avoir accusé le malheureux traducteur, « homme d'esprit frotté de romantisme », de n'avoir pas eu la pitié de respecter ses modèles, le critique convient des difficultés de l'adaptation en vers, mais blâme non sans raison la méthode de Deschamps. « Ce n'est que fortuitement qu'on peut rendre le vers par le vers. Souvent la prosodie de la langue du traducteur n'offre pas les mêmes ressources que celles de l'auteur traduit... L'alexandrin de M^r E. D. donnera-t-il une idée parfaite du vers libre de Schiller ?... M^r E. D., fidèle à son système de demi-mesures, oscille continuellement entre l'imitation et la traduction »

1. Dans tous ces ouvrages, les traductions sont, rappelons-le, intercalées dans le texte, sauf pour le travail de Séb. Albin qui consiste en un recueil de traductions en prose précédé d'une longue préface, donc analogue à l'anthologie de Gérard.

2. *Le Globe*, 3 Mai 1825, pp. 519-520. (Anon.)

3. *Rev. Encycl.* Févr. 1829, pp. 433-445. (Signé **).

4. *Rev. de Paris* : Févr. 1844, pp. 273-287. (Hipp. Babou. « *Les Revenants littéraires : Émile Deschamps* »).

(p. 282). Ainsi, le critique d'une de nos plus grandes revues comprend maintenant le caractère mouvant et profond, ce *werden* inexprimable du lyrisme germanique ; il reconnaît que l'alexandrin ne suffit pas pour rendre un vers qui suit le rythme même des sentiments. Le souci intellectuel de l'exactitude le fait pencher vers la traduction en prose, tout comme le critique de la *Nouvelle Revue Encyclopédique* qui, en 1846, rendra compte de l'ouvrage de N. Martin ¹.

A quelques rares exceptions près, les lieds sont désormais traduits par nos essayistes, ou en prose très fidèle, ou — si nous exceptons Michiels — en vers calqués autant que possible sur les strophes originales. Il résulte même parfois d'un mot à mot trop scrupuleux des germanismes qui n'ont rien d'élégant : la connaissance de la langue ou de la vie allemande ne fait pas défaut aux Blaze ou aux Martin ; il leur manque plutôt la science approfondie des ressources du français et la souplesse de la prosodie. Débarrassés par la nouvelle école de ces « vieilles formules académiques » que *le Globe* reprochait à M^{me} Panckoucke ² et de certains préjugés de vocabulaire, ils restent encore pris dans les liens d'une versification trop bornée, fondée sur la richesse de l'image pittoresque et de la rime, amie malgré tout de l'alexandrin. Si les adaptations sont grammaticalement exactes, elles sont parfois poétiquement peu fidèles. Marmier et Michiels en particulier, sans se préoccuper du rythme alerte de la chanson, lui coupent les ailes pour revenir à notre mètre classique. C'est ainsi que la forme prosodique, en retard sur l'évolution des idées, fait souvent perdre aux versificateurs le bénéfice des importants progrès réalisés dans l'analyse du texte étranger.

En termes décisifs, Süpfle date de la publication, en 1843, des *Poésies de Goethe* traduites en prose par Henri Blaze, l'apparition des méthodes de traduction exactes ³ ! C'est se montrer trop sévère pour certaines adaptations antérieures — en particulier celles de Gérard ou de Blaze lui-même. C'est aussi méconnaître l'origine et l'amplitude d'un mouvement auquel les traducteurs de lieds obéissaient comme les autres. Dès les dernières années de la Restau-

1. *Nouv. Rev. Encycl.* (Nov. 1846, pp. 376-384.)

2. 1825. *Loc. cit.* p. 520.

3. « Diese Uebertragung bildet einen *Wendepunkt* in der Uebersetzungslitteratur unserer Nachbarn. Die früheren, sowohl poetischen als prosaischen Verdolmetschungen Goethes... liessen die Schönheiten des hohen Vorbildes *nicht einmal* ahnen. In der neuen Aera... » etc. Nous soulignons les expressions tout à fait exagérées de Süpfle. (*Gesch. des deutschen Kultureinflusses* etc. II. 1. Abt. p. 170).

ration, les versions d'auteurs anciens avaient marqué d'énormes progrès ; la collection Nisard suivait la collection Panckoucke et le magistral *Tacite* de Burnouf (1827) était comme le couronnement de tous ces efforts. Jamais, sauf peut-être aux plus florissantes années de la Renaissance, les classiques n'avaient été étudiés ou traduits avec plus de science¹. Les traductions germaniques ont bénéficié, comme les autres, de cette recherche scrupuleuse de l'exactitude qui annonçait l'ère contemporaine et que Bellanger a caractérisée en ces termes : « A partir de 1830, on est surpris de voir avec quelle sûreté de goût, avec quel soin minutieux, avec quelle ardente passion pour l'exactitude, sont exécutées la plupart des innombrables traductions qui se succèdent les unes aux autres aux vitrines des éditeurs »².

Malheureusement, si, comme le dit Bellanger, les versions d'auteurs anciens se multipliaient, les adaptations poétiques de l'allemand perdaient du terrain. Après un certain regain d'intérêt, dû aux études échelonnées de 1835 à 1845, le prestige lyrique de l'Allemagne va décroissant vers la fin de la monarchie de Juillet. L'intérêt s'est déplacé ; certains littérateurs, dégoûtés des luttes politiques, s'enferment dans leur tour d'ivoire, dans *l'art pour l'art* ; d'autres se lancent dans la mêlée avec le roman réaliste et social. Le milieu du siècle marque à peu près exactement le second minimum de l'influence germanique — entre l'échec du mouvement libéral outre-Rhin et le retour en France d'une dynastie redoutée et détestée³.

Ainsi, durant ce « second temps » du Romantisme, nous ne pouvons retrouver un enthousiasme pour le lyrisme allemand comparable à celui, un peu naïf, de 1825. Mais le mouvement, s'il est moins généralement visible, a gagné en profondeur. Les ouvrages sérieux se sont multipliés. La *Revue de Paris*⁴ constatait en 1841 que, bien que nous ayons souvent à la bouche la poésie des Allemands, notre éducation sur ce point était à peine commencée, et que « le jour de la vulgarisation » n'était point arrivé encore « pour cette ample, profonde et originale littérature »... « Quelques fragments des chants

1. Bellanger, *Op. cit.* pp. 97-99. — Ce mouvement en faveur de l'exactitude a été une des causes de la décadence de la traduction en vers et même de la traduction élégante. Maintenant on préfère « un calqué rude, sec, inélégant, heurté », écrit Sainte-Beuve quelques années plus tard. (*Nouv. Lundis*. III. n. 364).

2. *Ibid.*, p. 103.

3. Cf. Texte. *Les origines de l'influence allemande* etc. (Rev. Hist. Litt., 1898. art. cité).

4. Avril 1841, pp. 271-284.

les plus célèbres, Goethe, Schiller, Bürger, Tieck, avec un nombre encore plus restreint de vieilles ballades et de légendes formaient tout notre trésor en ce genre ; encore n'étaient-ils pas réunis en un seul recueil : il fallait les glaner épars dans les revues... » Et le critique louait Sébastien Albin d'avoir enfin rassemblé dans un livre « ces fleurs si variées et si belles » et de les avoir « disposées dans un ordre qui nous aide à les apprécier ». Mais il se montrait injuste envers Gérard et même Henri Blaze en affirmant que ce travail était le *premier* « qui nous mette à même d'étudier, à peu près dans leur ensemble, ces poésies aussi pleines d'attraits ». Chacun des essayistes-traducteurs de cette période avait apporté sa pierre à l'œuvre commune et il en résultait un édifice plus vaste et plus solide que le château féérique, mais fort incomplet et nébuleux, de la période précédente. La version poétique avait accompli, nous le savons, de notables progrès depuis 1830. Mais sans parler des méthodes de traduction plus exactes et de l'organisation des études de langues vivantes, prélude d'une ère de travaux scientifiques, deux autres influences avaient commencé à renouveler le lied et à le populariser en France. C'était d'abord l'élargissement de nos connaissances, grâce à la révélation des œuvres des Romantiques allemands et des Souabes, en particulier de Rückert et de Uhland. Ce dernier, sur lequel Heine et Börne allaient essayer, sans grand succès, semble-t-il, d'attirer l'attention, avait passé à peu près inaperçu dans les *Études françaises et Étrangères*. Deux ans plus tard, il occupait une place honorable dans les *Poésies* traduites par Gérard ; la *Revue française* le signalait en même temps comme très différent de Goethe et de Schiller, de par l'objectivité absolue de ses poésies fugitives. « Nul talent, concluait le critique, n'est plus naturel, plus sincère, plus vraiment allemand que le sien » ¹. Blaze en reparlait en 1835 à propos des compositions de Dessauer ², puis le « lançait » chez nous en compagnie de Rückert et des autres Souabes par ses articles sur le lied, illustrés de si nombreuses traductions.

Ce fut, d'autre part, l'introduction à Paris, en 1833, par Nourrit ³ et ses admirateurs, de Schubert et du lied chanté qui souleva l'enthousiasme. Hélas, les si médiocres libretti de ces mélodies n'allaient pas partager le succès de la musique et devaient rester sans influence appréciable sur l'évolution prosodique du lied traduit. —

1. Juil. 1830, pp. 62-93. *De la poésie fugitive et des poésies de L. Uhland*. (Anonyme).

2. *Uhland et Dessauer*. Rev. Deux Mondes, 15 Octobre 1835.

3. Cf. Rev. *Deux Mondes*, Chronique (1^{er} Avril 1839) sur la mort d'Adolphe Nourrit p. 149.

N'importe, grâce aux musiciens d'abord, à Blaze ensuite, le terme *lied* avait droit de cité chez nous. Nous étions dotés d'excellentes études sur le *Volkslied* et le *Kunstlied* et de bonnes séries d'adaptations de *Kunstlieder*. Mais, malgré le progrès des traductions et l'élargissement de nos connaissances, l'attention lassée s'était détournée, au milieu du siècle, du lyrisme familier d'outre-Rhin. Pour l'y ramener, il manquait encore l'intervention d'un auteur — connu jusque-là comme un étincelant polémiste, mais que Gérard venait, au lendemain de la Révolution, de révéler comme un génial poète, — de celui qui allait vraiment franciser l'âme du lied — Henri Heine.

Au cours de la période qui se termine vers le milieu du siècle, nous n'avons jamais vu reparaitre l'engouement des premiers Romantiques pour les ballades de Bürger ou de Goethe. Pourtant, cette trentaine d'années n'avait pas été stérile ; elle avait procuré à notre littérature tout un trésor de notions précises que l'époque précédente n'avait pas su lui donner. Non seulement les traductions poétiques, moins francisées, avaient gagné en exactitude matérielle et formelle, mais la définition même du lied s'était précisée et enrichie. Jusqu'alors, nos traducteurs ne connaissaient guère, en fait de lied, que la ballade ¹. Le *Kunstlied* subjectif, pas plus que le *Volkslied*, ne les avait tentés — en admettant qu'ils l'eussent entrevu. Mais après 1830, grâce à Gérard, à Sébastien Albin, à Martin et surtout à Henri Blaze, toute la gamme des lieds — du chant populaire simple et discret jusqu'à la ballade richement harmonisée — avait été révélée au lecteur français. Heine était même venu y ajouter une note nouvelle, la plus personnelle et la plus profondément vibrante. Longtemps encore il faudrait attendre un génial adaptateur de *Volkslieder* ; mais l'*Intermezzo* allait immédia-

1. Cf. Reynaud. *Op. cit.* pp. 194-195 : « ...ce qu'il (le Romantisme) appela *lied*, par un contre-sens perpétuel, fut en réalité la « ballade ». C'était d'ailleurs dans la ballade, déjà, que M^{me} de Staël avait fait tenir toute la poésie allemande. Les Romantiques abondèrent dans son sens. La ballade leur offrait, en effet, ces situations dramatiques, ces gestes, souvent cette « couleur locale », ou même ce surnaturel, dont ils étaient si friands ». — Le contre-sens n'est pas, à notre avis, si flagrant, car la ballade est un lied objectif. G. Sattler la qualifie de *liedhaft*, et d'ailleurs maints *Volkslieder* sont des ballades. Mais il est tout à fait exact de dire que nos Romantiques n'ont guère connu que le lied *objectif*.

— M. Dupouy exprime une opinion qui contredit absolument celle de M. Reynaud : « Un lied, en 1825, — écrit-il — devient toujours une ballade. » (*France et Allemagne* (1913) p. 86). Tout ceci prouve qu'au fond, les deux termes étaient, à l'époque, à peu près synonymes chez nous.

tement tenter nos poètes et contribuer pour une large part au réveil de leur intérêt pour le lyrisme allemand.

*
* *

C'est aux alentours de 1855 que l'on peut, croyons-nous, situer le moment où la courbe du « *germanisme* » en France tend à se relever. A vrai dire, les travaux documentaires et critiques, moins influencés par la mode, n'étaient jamais tombés aussi bas que la traduction poétique. Dès 1847, Saint-René Taillandier avait inauguré la série des études vraiment scientifiques. Quelques années après, Marmier, Porchat et Régnier travaillaient aux traductions des grands classiques que nous utilisons encore aujourd'hui. La publication de ces œuvres magistrales, jointe à la révélation du lied de Heine, est sans doute à l'origine de ce regain d'intérêt que manifestent nos milieux littéraires pour les œuvres poétiques d'outre-Rhin.

Mais au cours de la période précédente, les conditions dans lesquelles les adaptations en vers étaient élaborées s'étaient profondément transformées : désormais, les deux mobiles — émotif et intellectuel — qui poussent nos poètes à étudier et à traduire le lied, sont tout à fait distincts et le resteront jusqu'à nos jours : le Romantisme triomphant avait vu juxtaposer dans le même ouvrage l'essai littéraire et la traduction poétique, réduite au rôle d'illustration. Maintenant le souci intellectuel de documentation précise va porter les esprits scientifiques vers l'étude critique et la version en prose ¹, tandis que le désir sentimental de communiquer au lecteur français une émotion artistique ramènera toujours les tempéraments poétiques à l'adaptation en vers.

C'est ainsi que la *Revue germanique*, qui contribue à cette renaissance des études allemandes et durera à peu près autant qu'elle ², accepte, à côté des articles et des traductions documentaires, des séries de lieds imités en vers, tels *les Baisers* de Paul Vrignault. Études et poésies, aux exigences parfois contradictoires, ne pourront que gagner à cette séparation très nette, déjà esquissée au cours de la période précédente.

Pendant cette seconde floraison de lieds en vers français, Heine

1. Ed. Schuré nous racontait ainsi que Paul de St-Victor, l'auteur des si gracieuses *Femmes de Gæthe*, avait refusé même de jeter les yeux sur ses traductions de lieds parce qu'elles étaient en vers.

2. 1859-1868.

a toutes les faveurs. Tous les recueils lui font une place à côté de Goethe et de Uhland, et bien des traducteurs-poètes ne s'intéressent même qu'à lui. Son lyrisme si personnel unit en effet des qualités assez opposées pour pouvoir plaire à la fois aux Parnassiens, par sa plastique et son art raffiné, et aux émotifs, par l'expression musicale de ses états d'âme. Il répond ainsi aux deux tendances de notre poésie du Second Empire.

Presque tous les lieds et ballades traduits en vers paraissent maintenant *en recueils*. Ils ne sont plus mélangés à des poésies françaises originales et sont souvent rangés méthodiquement par auteurs. Les mêmes poètes et les mêmes pièces reviennent d'ailleurs bien souvent, et, si l'on excepte Hebel révélé par Buchon, on est surpris du petit nombre de noms nouveaux, comme de l'absence à peu près complète de *Volkslieder*. Les anthologies de Heine l'emportent, nous nous en souvenons, sur toutes les autres réunies ; elles sont en général consacrées à l'*Intermezzo*. Le défaut commun à tous ces recueils est d'exiger du poète-traducteur un effort beaucoup trop long pour pouvoir être régulièrement soutenu : à côté de véritables perles, ces collections d'une soixantaine de lieds présentent trop souvent au lecteur des pièces tout à fait manquées.

De sérieuses connaissances linguistiques s'ajoutent souvent au souci de l'exactitude dont nous avons déjà noté le développement après 1830, pour rendre les versions, même en vers, grammaticalement plus exactes. Le *sentiment* de l'allemand s'est développé, mais le traducteur-poète peut, hélas bien rarement, faire passer dans son œuvre l'émotion qu'il ressent à la lecture du lied : les tenaces préjugés de notre prosodie, la recherche de la plastique et de l'impassibilité s'y opposent encore ; les meilleures adaptateurs abusent de l'alexandrin et de la rime pittoresque. Par contre, ils font souvent de louables efforts pour rapprocher de la simplicité du lied leur vocabulaire, déjà débarrassé par le Romantisme des métaphores abstraites qui l'isolaient du réel. Ils y réussissent parfois — quand ils peuvent éviter les deux écueils qui menacent en France un langage poétique trop nu et trop familier : la platitude et la trivialité.

Schuré seul est parvenu dans presque toutes les pièces de son *Histoire du lied* à transposer dans une mélodie française extrêmement simple cette *Stimmung* germanique que ses contemporains n'avaient pu qu'exceptionnellement conserver. Son ouvrage, conçu à la manière des essais de la période précédente, nous a en même temps dotés d'une série unique de *Volkslieder* francisés.

Ces magistrales adaptations sont la preuve — déclare un critique allemand, pourtant bien sévère pour notre lyrisme — « que le ton du lied populaire n'est nullement étranger au français » ¹.

Mais deux ans après la publication de cette *Histoire du lied* qui surgit isolée au milieu d'adaptations parnassiennes de Heine, c'est la guerre de 1870 ; elle vient arrêter brusquement l'essor des études germaniques. Que nous avait apporté, à la fin du Second Empire, cette nouvelle mode de l'Allemagne, moins répandue peut-être, mais plus féconde que celle du premier Romantisme ? — D'abord, beaucoup de travaux scientifiques dont nous n'avons pas à nous occuper ici. Puis maints recueils de lieds traduits en vers. Mais avait-il vraiment lui, « ce jour de la vulgarisation » du lyrisme allemand après lequel soupirait en 1841 la *Revue de Paris* ? — Non, si nous exceptons Heine. L'expérience de la *Revue Germanique* avait même prouvé une fois de plus qu'un périodique exclusivement consacré à la culture — et surtout à la poésie — allemandes ne pouvait susciter chez nous un intérêt assez étendu ni assez durable pour pouvoir subsister longtemps. A part quelques ballades sans cesse reprises depuis 1820, les traductions des lieds de Heine étaient les seules qui eussent vraiment exercé une emprise sur le grand public amateur de poésie. Bien que relativement nombreux, les recueils d'adaptations en vers n'ont jamais atteint qu'un fort petit nombre d'amateurs et la critique française ne paraît pas leur avoir accordé grande attention. La *Revue de Paris* le faisait déjà remarquer à propos des poésies imitées par L. Ratisbonne ². Très peu d'articles ont été consacrés à ces anthologies qu'on jugeait sans doute dépourvues d'originalité, et les rares exemplaires de ces recueils sont aujourd'hui à peu près introuvables. Heine seul, grâce à l'amitié des principaux écrivains de la capitale, grâce à la diffusion de la *Revue des Deux Mondes* et à ses éditions françaises, a pu atteindre la véritable popularité. De 1848 à 1868, sa renommée n'avait fait que croître tandis que se multipliaient les adaptations en vers de l'*Intermezzo* et de quelques autres lieds isolés tels que *Les Grenadiers* ou *Loreley*. On a pu dire qu'il était le seul poète allemand contemporain dont le nom ait été universellement connu en France avant celui de Richard Wagner. Mais ce ne sont plus de simples

1. « ...dass aber der Ton des volkstümlichen Liedes dem Französischen keineswegs fremd ist, könnten die meisterhaften Nachdichtungen von Edouard Schuré satzsam beweisen ». (Sarrazin : *Franco-Gallia*, Oct. 1885, p. 287 sqq.).

2. Déc. 1857, p. 633 sqq.

« motifs » caractéristiques — c'est le parfum même, un peu morbide, de son lied, si goûté des Parnassiens comme de la naissante école adverse, qui s'est insinué par toutes ces traductions dans l'atmosphère de notre lyrisme. Et cette influence certaine mais diffuse, sera tellement conforme à l'esprit « décadent » qu'elle ne pourra guère être isolée chez tel ou tel de nos poètes entre 1880 et 1890.

* * *

La catastrophe de 1870 n'arrêta guère — contrairement à l'opinion de certains critiques d'outre-Rhin ¹ — l'évolution de nos rapports intellectuels avec l'Allemagne. La guerre n'interrompit que quelques mois les travaux de nos germanistes, déjà un peu ralentis, semble-t-il, depuis 1865. On sentait qu'il était bon de connaître les secrets du vainqueur. Dès 1872, Eugène Hallberg, dans sa leçon d'ouverture à la Faculté des Lettres de Dijon ², exposait avec beaucoup de tact et de justesse le point de vue de M^{me} de Staël opposant une Allemagne idéalisée au despotisme matérialiste de l'Empire — de même que Tacite dressait une *Germania* vertueuse en face de la corruption romaine. Montrant que M^{me} de Staël avait négligé de remonter aux sources de cet idéalisme — à l'Allemagne universitaire —, Hallberg semblait faire discrètement comprendre à ses auditeurs qu'au lendemain du triomphe de l'empire bismarckien, la situation était renversée et proposait à l'Université de France une noble tâche à remplir. Les études documentaires reprirent donc leur marche ascendante avec une surprenante rapidité. De nombreux intellectuels alsaciens, dans leur dur exil volontaire, n'étaient-ils pas d'ailleurs venus se grouper autour de notre Université et mettre à son service leur érudition germanique profonde et vivante ?

Mais si la curiosité d'esprit avait résisté au conflit sanglant, l'élan du cœur, nécessaire au poète, n'y était plus : les adaptations en vers disparurent de France (car en Suisse il y eut Paul Gautier, Vuÿ et Amiel) pendant une dizaine d'années. Et quand elles reprirent, en 1880, avec Valade, Vaughan et Tabaraud, ce fut à Heine, l'irréductible adversaire du caporalisme, qu'allèrent encore toutes

1. Cf. leur réfutation par L. P. Betz : *H. Heine*. Chap. III. (*Einiges über den modernen deutschen Einfluss.*)

2. *Cours de littérature étrangère professé à la Faculté des Lettres de Dijon* (année 1872-1873). Impr. Darantière, Dijon. — On peut rapprocher de ces idées celles de Caro sur les Deux Allemagne (M^{me} de Staël et H. Heine) émises vers la même époque. Caro admet que « l'Allemagne du sentiment » a existé, mais a maintenant disparu. (*Rev. D. M.* 1^{er} Nov. 1871).

les sympathies. A partir de ce moment-là, on put dire que la glace était rompue : les adaptations en vers — sans jamais connaître la vogue extraordinaire de 1860-65, ni surtout de 1825-30 — revinrent fréquemment, isolées ou en recueils, pour ne jamais disparaître jusqu'à la fin du XIX^e siècle. C'est qu'à partir du moment où l'enseignement régulier des langues vivantes avait porté ses fruits, le lied — comme d'ailleurs toute la littérature allemande — avait bénéficié d'un élément de stabilité qui était venu s'ajouter aux modes littéraires, passagères et incertaines : c'était l'existence d'un public de professeurs et d'étudiants capables de sentir le lyrisme germanique et d'en apprécier la valeur. Grâce à la courageuse initiative de Wolfromm, en 1884, ce milieu intellectuel, où les Alsaciens tenaient une si grande place, prit conscience de lui-même, de son importance et de ses aspirations, dans la *Revue de l'Enseignement des Langues vivantes*. Celle-ci ne fut pas seulement une tribune pédagogique et professionnelle ; comme la *Revue germanique*, elle fit une large place aux essais littéraires et aux traductions en vers. Ainsi fut favorisé le développement de ce troisième mobile, ultra-intellectuel, si l'on peut dire, qui était venu se superposer à l'attrait sentimental et à la curiosité littéraire : des germanistes poètes traduisent non seulement par amour du lied, pour en faire comprendre les beautés, mais aussi pour goûter la satisfaction de vaincre la difficulté et de proposer les résultats de leurs efforts à l'appréciation de « leurs pairs ». Les discussions, les comparaisons minutieuses entre les diverses adaptations d'un même lied montrent à quel point cette gymnastique intellectuelle intéresse les germanisants. C'est la poésie que nous pouvons appeler « universitaire », et dont un des prototypes se rencontre dans *les Étrangères* d'Amiel en 1876. Scrupuleusement exacte en général, elle se livre à une analyse parfaite du modèle, mais le souci exagéré de la précision lui rend trop souvent impossible la *re-crédation* du poème, la synthèse inspirée. Dépassant de loin, comme transposition intellectuelle, les imitations des poètes non-spécialistes, elle leur est souvent inférieure comme chaleur et comme spontanéité ; elle est plus *grammaticale* que *mythique*. A moins que l'Universitaire ne soit poète — ce qui arrive heureusement quelquefois ¹...

1. Il serait piquant de rapprocher de ces traductions en vers la très fine analyse qu'Henry Bérenger donnait de la « poésie universitaire » en général :

« Il y a donc une poésie universitaire. On la constate plus facilement qu'on ne l'analyse. Elle a ses avantages : elle ne se traîne ni ne s'affole, elle ne balbutie ni ne hurle, elle n'est ni puérile, ni barbare ; elle exprime des sentiments choisis, des

Ces essais poétiques, à bien peu d'exceptions près, n'ont pas dépassé un cercle restreint d'initiés. C'est d'ailleurs dommage, car au milieu de nombreuses traductions fort honnêtes, ils en recèlent quelques-unes d'à peu près parfaites. Chose curieuse, même les germanistes — à part quelques lieds modernes de Storm ou de Liliencron — ne sortent guère des pièces rebattues de Heine ou des quelques poètes importés par M^{me} de Staël et par les Romantiques. Certains lieds et ballades, *Lénore*, *le Roi de Thulé*, *le Sapin* et *le Palmier*, *Du bist wie eine Blume*, etc., exercent, semble-t-il, sur l'âme de nos traducteurs une inépuisable fascination — comme telle sonate de Beethoven ou telle valse de Chopin qu'e, lustre après lustre, tous les virtuoses s'efforcent d'interpréter...

Oeuvres d'universitaires ou d'hommes de lettres, les adaptations poétiques de lieds se poursuivent régulièrement jusqu'à nos jours, toujours peu variées et dédaigneuses, hélas, du *Volkslied* : le beau livre de Schuré, malgré sa réédition après la guerre, est en effet resté sans lendemain et le lied populaire est demeuré pour les Français qui n'étaient ni germanistes ni musiciens, un objet de curiosité à peu près inconnu. Cependant, avec le mouvement symboliste — ce nouveau Romantisme amorcé par Verlaine — notre poésie est devenue plus musicale. Les traductions de lieds, comme en général les adaptations de vers lyriques pour les mélodies de Schubert et de Schumann ou les drames de Wagner, ont attiré l'attention sur le rythme si délicat de notre langue. Il y a, comme toujours, action et réaction entre nos traductions rimées et nos poésies originales, et chaque genre profite des progrès de l'autre. A partir de ce moment, l'esprit mélodieux et discret du lied, et surtout du lied de Heine, s'est si profondément insinué dans notre poésie que le jeune mouvement de 1890 n'éprouve plus guère le besoin de traduire pour se l'assimiler : phénomène analogue à celui qui accompagna le triomphe du Romantisme vers 1835-40, mais qui cette fois a été masqué par le développement de la traduction en vers dans les milieux germanisants.

imaginations distinguées, elle se plaît dans une région claire et saine où tous peuvent accéder, elle a le goût et le sens de ce qui est beau et de ce qui est humain. Mais elle a ses défauts : le respect excessif de la tradition verbale, l'impuissance à briser un certain moule gréco-latin beaucoup plus oratoire que poétique, l'absence du rare et du sublime, quelque chose enfin d'émoussé à force d'être poli, et, par-dessus tout, l'incapacité de susciter des frissons nouveaux. » (*La France intellectuelle* (1889), p. 174.)



En quel sens peut-on dire que les traductions poétiques de lieds ont enrichi notre littérature? — Nous en avons retiré un premier profit, d'ordre général : c'est celui que procure toute transposition d'un texte étranger dans notre langue comme aussi tout effort pour imposer une belle forme à une matière rebelle. Cet exercice d'assouplissement a été d'autant moins négligeable que des traducteurs de plus en plus nombreux paraissent l'avoir eu pour but, à mesure que se développaient les études germaniques et la poésie universitaire. Mais cette utilité dictatique — bien que plus grande pour les imitations de lieds, à cause de l'étrangeté des modèles — ne leur est pas spéciale ; le traducteur lui-même est d'ailleurs le seul à en bénéficier. Il est donc inutile de nous y arrêter.

Quant aux gains proprement littéraires que seuls les adaptations de lieds ont pu nous procurer, ils sont en relations directes avec la physionomie et la nature même de ce lyrisme populaire. Les acquisitions les plus superficielles ont été, comme toujours, les plus apparentes et les plus faciles à réaliser. Nos premiers imitateurs furent ainsi frappés dès l'abord par ces fameux *motifs* germaniques, comparables à ceux d'Ossian ou des Highlands, et se hâtèrent de les transposer dans leurs poésies. Fréquemment, ces légendes ou ces situations typiques étaient même, à l'aube du Romantisme, les seuls éléments du lied qu'eût conservés intacts la version poétique française. Le premier bénéfice de ces imitations fut donc intellectuel plutôt qu'esthétique. Mais il ne fut pas sans valeur morale : le sérieux ou même le tragique des *motifs* vint fournir en effet de nouvelles armes à la jeune école dans sa lutte — au fond, la vraie bataille romantique sur le terrain du lyrisme ! — pour la poésie-religion contre le badinage rimé des Classiques¹.

Le triple gain esthétique dont nous sommes redevables, pour une grande part, aux adaptations de lieds, est autrement profond. Son acquisition a été lente et il est bien souvent difficile de le retrouver dans une poésie donnée. Rappelons-nous que toute définition du lied gravite autour de ces deux termes inséparables, *mélodie* et *épanchement du cœur*, d'où une triple influence, celle du *rythme expressif* — de la *sincérité naïve* — enfin de l'*union* même du fond et de la forme.

1. Cf. H. Bremond. *Prière et Poésie*, Chap. VII et aussi Van Tieghem : *le Prérromantisme (La notion de vraie poésie dans le Prérromantisme européen)* etc.

Le fond sentimental — et même la forme des « ballades » dans la mesure où elle pouvait être appréciée — ont sans nul doute fourni à nos Romantiques quantité d'exemples précieux, comme plus tard les lieds de Heine devaient en procurer aux premiers Symbolistes. Les imitations de lieds encourageaient et dirigeaient ainsi les efforts de certains de nos poètes pour introduire en France les strophes alertes de la chanson populaire étrangère et pour interpréter fidèlement dans leurs vers leur état d'âme. Mais l'Angleterre, l'Écosse, l'Espagne et plus tard nos provinces pouvaient nous fournir des exemples analogues, tandis que le lied a été, pensons-nous, à peu près le seul à nous révéler sous ce bloc du fond et de la forme, cette conciliation plus spécifiquement germanique du réel et de l'idéal, ou plutôt de l'objectif et du subjectif, dans l'expression comme dans la pensée. C'est le fantastique qui intervient tout à coup dans une existence des plus banales ; c'est le rêve qui se superpose au réel, dans le *Roi des Aulnes* comme dans le conte du *Pot d'Or*, si bien que le lecteur ne sait plus quel point de vue lui donne l'image exacte de la réalité. L'immense faveur de *Lénore* n'est-elle pas due, pour une bonne part, à cette merveilleuse juxtaposition des détails matériels les plus exacts et des visions les plus étranges ? — Dans la forme du lied, même synthèse : ce sont les expressions concrètes et familières, triviales même, qui, associées aux mots qui font rêver, à ces exclamations et à ces refrains presque dénués de sens, nous ravissent par leur seule tonalité musicale. Les objets, les sentiments les plus simples sont transfigurés dans cette atmosphère d'émotion intime qui les baigne, grâce au mélodieux agencement des mots, à leur rythme évocateur. Le lied de Heine a été le *summum* de cet art d'unir ainsi les contraires. Réalité et rêve, sensation et émotion pures, nulle place pour l'abstraction ou la métaphore — cette fusion d'éléments si différents mais si peu intellectuels, héritage de la poésie primitive, n'était-elle pas suffisante pour charmer nos littérateurs ?

Mais, demandera-t-on peut-être, qu'a-t-il pu subsister de toutes ces richesses dans les traductions, et surtout dans les peu fidèles adaptations en vers ? — Les progrès dans l'imitation se sont naturellement effectués de l'extérieur vers l'intérieur, de la surface vers la profondeur — ce qui ne veut pas dire ici de la forme vers l'idée. Les premiers traducteurs ont — nous l'avons dit — adopté d'abord les *motifs* et la sentimentalité superficielle du lied ; ils se sont ensuite hasardés à reproduire certaines répétitions, certaines coupes

de strophes, à introduire certaines simplifications de vocabulaire — abandon des périphrases, des métaphores et des épithètes abstraites. — Quant à ce décor musical évocateur de la *Stimmung*, qui est le propre du lied, il semble avoir passé au début complètement inaperçu. Gérard, le premier, en a eu l'intuition et a su le transposer dans ses poésies; Henri Blaze l'a fort bien analysé — quand il parle de deux poèmes *superposés* —, mais était trop intellectualiste pour le rendre dans ses vers. L'intervention du lied chanté a été, au point de vue qui nous occupe, funeste aux traductions, car la musique a dispensé l'adaptateur de tout effort pour rendre la mélodie intime de son texte. Les tendances parnassiennes de maints poètes-traducteurs sont aussi venues faire dévier leurs œuvres vers le pittoresque. Seules, certaines natures poétiques, auditives, imbuës de culture germanique comme Schuré, et en même temps capables de s'abandonner à leurs impressions et de les rendre avec une naïveté d'enfant, ont parfois, dans un éclair d'inspiration, insufflé à des vers mélodieux l'âme même du chef-d'œuvre étranger; elles ont su en dégager l'idéal, selon l'expression de Novalis, « à l'état de pureté et de perfection »¹. Elles ont du même coup ouvert aux yeux étonnés du lecteur français ces horizons infinis devant lesquels se joue l'action du lied et qui lui donnent comme un reflet d'éternité. L'existence de ces rares traductions « mythiques » suffit à démontrer qu'il n'est pas tout à fait impossible, contrairement à une opinion répandue², de transposer d'une langue dans une autre ce *je ne sais quoi* d'impondérable, de « sensible au cœur » et qui occupe tant de place dans le lied comme dans tout lyrisme intuitif — la « poésie pure »...

Mais ces quelques fleurs merveilleuses, transplantées d'outre-Rhin par le génie d'un traducteur, dorment aujourd'hui — aussi bien que tant d'autres productions plus ou moins ternes ou artificielles — au fond de recueils oubliés ou de revues défuntes. Elles devaient donner à notre poésie la nostalgie de cette naïveté que les âges primitifs unissaient à des visions illimitées, évoquées par la magie des mots harmonieux. Elles devaient par là rapprocher notre lyrisme des cœurs simples, toujours épris de réalisme et de rêve. Elles n'y ont guère réussi : les Romantiques ont vite négligé leur enseignement pour aller s'enfermer dans la tour d'ivoire de *l'Art pour l'Art*. Les Symbolistes, oubliant que la *Stimmung* du lied est indissolublement liée à une réalité matérielle, ont ou bien supprimé

1. Cf. supra. *Introduction* ch. I p. 15 sqq.

2. Cf. Bremond : *Op. cit.* pp. 171-172.

l'âme pour tomber dans le naïvisme puéril, ou bien répudié l'élément concret, humain, pour se perdre dans une musique verbale dénuée de sens. Le mouvement que ces adaptations auraient dû amorcer a donc vite dévié. Si notre lyrisme a parfois pris, grâce à elles, l'allure populaire, il n'a pas su retourner au peuple, comme le *Kunstlied* l'avait fait en Allemagne au XIX^e siècle. Chez nous comme dans la patrie du lied, la poésie intimiste est aujourd'hui passe-temps de lettrés, inaccessible aux foules, perdue dans un monde mécanisé, épris de masse, de vitesse et de quantité ¹, et qui, s'il veut vivre et progresser spirituellement, *devra* pourtant — plus encore outre-Rhin que chez nous — revenir à l'*individuel*, à la calme méditation, à la *qualité* du sentiment et de l'inspiration, seules sources de vie, de beauté et de joie profondes. Puissent notre poésie — toutes les poésies — si elles veulent regagner l'âme du peuple et la rééduquer — comprendre un jour cette leçon de mesure, d'accord entre le cœur humain et la Nature, d'harmonieux équilibre entre le fond et la forme, entre le réel et l'idéal, donnée par le lied !

1. Cf. de Souza (*Un débat sur la poésie*, p. 176) à la suite de H. Bremond, *la Poésie pure* : « La machine, fabricatrice infatigable de besoins nouveaux, est déifiée par des artistes, qui s'aveuglent sur la mortelle laideur de ses amoncellements ; et à son automatisme d'esclave on emprunte la mécanisation des disciplines administratives. Le rythme vivant est partout détruit. Du végétal à l'animal, menant à la conquête un besoin toujours plus grossier, l'abstraction satanique poursuit ses hécatombes. Les mille formes de l'espèce sont écrasées, laminées. Le stéréotype remplace le type. La fausse déesse Quantité règne sur une immense œuvre de mort, et elle s'étoufferait elle-même, si la Qualité divine ne maintenait héroïquement dans tous les ordres les pouvoirs miraculeux d'une poétique. »

L'inextricable situation actuelle, née du gaspillage insensé des ressources, donne à ces paroles de 1926 une valeur prophétique ! Schiller, s'il revenait, appliquerait sans nul doute à cette civilisation l'épithète de *barbare* avec le sens qu'il lui donne dans les *Lettres sur l'éducation esthétique* et lui proposerait comme remède l'art — mais l'art naturel, religieux, humain — dont fait partie le *lied*.

BIBLIOGRAPHIE DES TRAVAUX CITÉS OU CONSULTÉS

(Sauf avis contraire, tous les ouvrages sont édités à Paris).

I. — DOCUMENTS.

(Ne sont cités ici, ni les répertoires bibliographiques, ni les œuvres universellement connues des grands auteurs, ni les traductions en vers pour lesquelles nous renvoyons à notre Bibliographie des *Lieds et ballades germaniques traduits en vers français*).

AGOULT (Comtesse d'). (Daniel Stern) — *Mémoires* (1833-1854). Introduction de M. Daniel Ollivier, 4^e éd. Calmann Lévy, 1927.

ALBIN (Sébastien). (M^{me} Cornu) — *Ballades et chants populaires anciens et modernes de l'Allemagne*. Trad. nouv. Gosselin, 1841. (Préface).

AMIEL (H.-F.) — *La Cloche, Poème de Schiller*, pour la première fois traduite de l'allemand en vers français de même nombre, coupe, rythme et mesure que le poème original. 2^e éd. Genève, Georg, 1860, (Introduction).

— *Les Étrangères*. Neuchâtel, Sandoz, 1876. (Introduction et Appendice).

— *Fragments du Journal intime*. Notice prélim. d'Edm. Scherer. 9^e éd. Genève, Georg, 1905, 2 vol.

— *Fragments d'un Journal intime*. Nv. éd. Introduction de Bernard Bouvier, Stock, 1931.

AMPÈRE (J.-J.) — *De l'histoire de la poésie*. Feissat, Marseille, 1830. — Discours prononcé à l'Athénée de Marseille pour l'ouverture des cours de littérature le 12 mars 1830.

— *Littérature, voyages et poésies*. Didot, 1850. 2 vol.

— *Mélanges d'histoire littéraire et de littérature*. Lévy, 1867, 2 vol.

ANGLEMONT (Édouard d') — *Légendes françaises*. Dubreuil, 1829.

ANONYMES — *Du goût des traductions, caractère des bonnes traductions*, tiré de l'éloge de celle de M. de Turreil. — En tête des Œuvres diverses de M. Pope. — Arkstée et Merkus, Amsterdam et Leipzig, 1753.

— *Essai sur la littérature romantique*. Le Normant, 1825.

ARGENS (Marquis d'). (J. B. de Boyer) — *Lettres Juives*. La Haye, Paupie, 1738-42. 6 vol.

Le lied allemand.

- BANVILLE (Th.) — *Petit traité de poésie française*. Lemerre, 1872.
— *Mes souvenirs*. Charpentier, 1882.
- BARCHOU de PENHOEN (baron) — *Histoire de la philosophie allemande depuis Leibnitz jusqu'à Hegel*. Charpentier, 1836.
- BATTEUX — *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*. (Publ. anonyme)
— Durand, 1746.
- BAUDELAIRE — *L'Art romantique*. Calmann Lévy, 1885.
- BLAZE (Henri) — *Poésies de Gœthe*, traduites par M. H. Blaze. Nouv. édit. Charpentier (s. d.). (*Préface*).
— *Écrivains et poètes de l'Allemagne*. Michel Lévy, 1851.
- BLAZE DE BURY (Henri) — *Tableaux romantiques de littérature et d'art*. — Didier et C^{ie}, 1878.
— *Gœthe et Beethoven*. — Perrin, 1892.
- BÆRNE (Ludwig) — *Fragments politiques et littéraires*, précédés d'une note par M. Cornemin et d'une notice biographique sur l'auteur. Paguerre, 1842.
- BOUCHAUD, Censeur royal et Dr agrégé de la Faculté de Droit. — *Essai sur la Poésie rythmique*. — Michel Lambert, 1783.
- BRIJON (C. R.) — *L'Apollon moderne*, ou le développement intellectuel par les sons de la musique. — Lyon, 1782.
- CHAMPFLEURY — *Le Réalisme*. — Michel Lévy, 1857.
— *De la littérature populaire en France*. Poulet-Malassis, 1861.
— *Préface aux Poésies de Max Buchon*. — Sandoz et Fischbacher, 1878.
— *Les vignettes romantiques*. — Dentu, 1883.
- CHÊNEDOLLÉ — *Extrait du Journal de Chênédollé (1803-33)*, d'après les manuscrits inédits du Coisel et de la collection Spoëlberch de Lovenjoul, par M^{me} Paul de Samie. — Plon-Nourrit, 1922.
- CHÉNIER (M.-J.) — *Tableau historique de l'état et des progrès de la littérature française depuis 1789*. Nouv. éd. Baudouin, 1821.
- CLÉMENT — *Nouvelles observations critiques sur différents sujets de littérature*. Amsterdam. (Paris, Moutard), 1772.
- CONDILLAC — *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746). Nouv. éd. Delalain, 1821.
- CONSTANT (Benjamin) — *Journal intime et lettres à sa famille et à ses amis*. — Introd. par D. Melegari. Albin Michel, 1928.
— *Mélanges de littérature et de politique*. Louvain, Michel, 1830.
- DELCROIX (Fidèle) — *Fleurs d'Outre-Rhin*, chants, ballades et légendes. — Charpentier et St-Jorre, 1843. (*Préface*).
- DELILLE (Jacques) — *Poésies fugitives*. — Nouv. éd. 1808.

- DESBORDES-VALMORE (Marceline) — *Poésies*, 3^e éd., Grandin, 1822.
- DESCHAMPS (Émile) — *Un manifeste du Romantisme : La Préface des Études françaises et étrangères*, publié par Henri Girard. Les Presses françaises, 1923.
- DESLOGE-LEURS (Adèle). — *Les Abeilles*, poésies, Souverain, 1849.
- DESSERTAUX — *Roland furieux* (Trad. de 20 chants) 1865. (*Préface*).
- DOLLFUS — *Études sur l'Allemagne : De l'esprit français et de l'esprit allemand*. — Libr. internationale, Lacroix, Verboeckhoven et C^{ie}, 1864.
- DORAT — *Réflexions sur la poésie allemande* (1769) — (en tête de *Sélim et Sélima*, trad. de Wieland), Leipzig et Paris, Jorry, 1868, réimpr. en 1869.
- *Fables nouvelles*, allégoriques et philosophiques. La Haye et Paris, 1774.
- DUCONDUT — *De la poésie lyrique*. Th. Paris, 1812.
- DUPONT (Pierre) — *Chansons*. Garnier, 1875.
- *Muse populaire*. Chants et poésies. — 9^e éd. Garnier, 1875. (*Préface*).
- DUQUESNEL — *Du travail intellectuel en France* ou Résumé de la littérature française depuis 1815 jusqu'en 1837. — Coquebert, 1839, 2 vol.
- ECKERMANN (Johann Peter) — *Gespräche mit Gæthe in den letzten Jahren seines Lebens*. — Leipzig, Brockhaus, 1876, 3 vol.
- FÉNELON — *Dialogues sur l'Éloquence*. Œuvres diverses de Fénelon. Collection des classiques français. — Lefèvre, 1824.
- FLOCON (Ferdinand) — *Ballades allemandes tirées de Bürger, Koerner et Kosegarten*. — Henry, Tétot. 1827.
- FONTAINAS (André) — *Mes souvenirs du symbolisme*. — Ed. Nouvelle Revue critique, 1928.
- FONTANEY (Antoine) — *Journal intime*. — (Édité par René Jasinski). Bibl. romantique, 1925.
- FRÉRON — *Lettres sur quelques écrits de ce temps*. — (Introduction à l'Année littéraire). Londres et Paris. Duchesne, 1752-54.
- GAUTIER (Théophile) — *Portraits contemporains*. — Charpentier, 1874.
- *Histoire du Romantisme*, suivie de notices romantiques et d'une étude sur la poésie française de 1830 à 1868. — Charpentier, 1874.
- *Portraits et souvenirs*. — Lévy, 1875.
- GÉRARD de NERVAL — *Faust de Gæthe*. — 3^e éd. suivi du second Faust et d'un choix de Ballades et poésies (2^e éd.), traduction nouvelle. Gosselin, 1840.
- *Poésies allemandes : Klopstock, Gæthe, Schiller, Bürger*. Morceaux choisis et trad. par Gérard. — Méquignon, Havard, Bricon, 1830.

- GÉRARD DE NERVAL — *Poésies complètes*. — M. Lévy, 1877 (Comprend les trad. lyriques de *Faust* et *Lenore*).
 — *Chansons et légendes du Valois*. — J. Levallois, 1898.
 — *Correspondance*. (1830-1855). — Ed. Marsan, Merc. de France, 1901.
 — *Œuvres complètes*. — (Au Tome I, Notice par Th. Gautier). Calmann-Lévy, 1923. 10 vol.
- GËTHE — *Briefwechsel mit den Gebrüdern von Humboldt (1795-1832)* — Leipzig, Brockhaus. 1874-76 (Tome III).
- GONCOURT (Jules et Edmond de) — *Journal des Goncourt, Mémoires de la vie littéraire*. Charpentier, 1891, 8 vol.
- GRÉTRY — *Mémoires ou essais sur la Musique*, par le Citoyen Grétry. Imprimerie de la République. Pluviose, An V (1797).
- HASE (Carl Benedict) — *Briefe von der Wanderung und aus Paris*. Ed. Heine. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1894.
- HEINE — *Œuvres*. M. Lévy, 1874. 15 vol.
 — *Die romantische Schule*. — Ed. Rösl. München und Leipzig, 1923.
 — *Memoiren*. — Ed. Rösl. München und Leipzig, 1923.
- HUGO (Victor) — *Le Rhin* (1842). Ed. Ollendorf, T. XV.
- HUMBOLDT (Guillaume et Caroline de) — *Lettres à Geoffroi Schweighäuser*, trad. et annotées sur les originaux inédits par A. Laquante. Berger-Levrault. Paris-Nancy, 1893.
- HUMBOLDT (Wilhelm von) — *Briefe an eine Freundin*. Leipzig, 1848 2 vol.
- ISIDORUS (Graf O. H. von Lœben) — *Deutsche Worte über die Ansichten der Frau von Staël von unserer poetischen Litteratur*. Heidelberg, 1814.
- ISLER — *Correspondance de Mme de Staël et de Villers*. Briefe aus dem Nachlasse des Ch. de Villers, Hambourg, 1879.
- JAUBERT (Mme C.) — *Souvenirs, lettres et correspondances*. — Hetzel, 1881.
- JORDAN (Camille) — *Poésies de Schiller, traduites de l'allemand par C. J. Brissot-Thivars*, 1822.
- KOLBE (Karl Wilhelm) — *Über den Wortreichthum der deutschen und französischen Sprachen und beider Anlage zur Poësie, nebst anderen Bemerkungen Sprache und Literatur betreffend*. — Realschulbuchhdlg, Berlin, 1818. 3 vol.
- LACÉPÈDE — *La Poétique de la musique*. — Imprimerie de Monsieur. 1785. 2 vol.
- LACOMBE — *Le spectacle des Beaux-Arts*. — Hardy, 1758.

- LAMARTINE — *Cours familier de littérature*, 1868, T. XXVI.
- LAHALLE — *Essais sur la musique*. Rousselon, 1825.
- LESSING — *Laocoon*, éd. Hachette, 1866, et trad. Hallberg, Delalain, s. d.
- LOÈVE-VEIMARS — *Ballades, légendes et chants populaires de l'Angleterre et de l'Écosse* par W. Scott, Thomas Moore, Campbell et les anciens poètes ; publiés et précédés d'une introduction. Paris, 1825.
- *Résumé de l'histoire de la littérature allemande*. Janet, 1826.
- *Le Népenthès*, Contes, Nouvelles et Critiques. Ladvocat, 1833.
- MALLARMÉ — *Oxford, Cambridge. La Musique et les Lettres*. Perrin, 1894.
- MARMIER (Xavier) — *Études sur Gæthe*. — Levrault, 1835.
- *Chants populaires du Nord* : Islande, Danemark, Suède, Iles Ferøe, Finlande, traduits en français et précédés d'une introduction. — Charpentier, 1842.
- *Lettres sur l'Irlande et poésies*. Delloye, 1844.
- *Poésies de Schiller*, traduction nouvelle précédée d'une introduction par le traducteur. Nouv. éd. Charpentier, 1862.
- MARSAN (Jules) — Édition de *La Muse française (1823-24)* — Cornély 1907, 2 vol.
- MARTIN (Nicolas) — *Les poètes contemporains de l'Allemagne*. — J. Renouars, 1846.
- *Poètes contemporains en Allemagne*. Nouv. série, Poulet-Malassis et de Broise, 1861.
- *Julien l'Apôstat*. Poésies nouvelles. Jules Tardieu, 1863.
- [MASSON DE PEZAY (Marquis)] — *Traduction en prose de Catulle, Tibulle et Gallus*, par l'auteur des « Soirées Helvétiques ». Volland, An IV.
- MATTER — *De l'état moral, politique et littéraire de l'Allemagne*. Amyot, 1846-47.
- MICHIELS (Alfred) — *Études sur l'Allemagne*, 2^e éd. Bruxelles. Vandale, 1845. 2 vol.
- *Histoire des idées littéraires en France au XIX^e siècle et de leurs origines dans les siècles antérieurs*, 4^e éd. Dentu, 1863.
- MUSSET (Alfred de) — *Dupont et Durand*, 1830.
- *Mélanges de littérature et de critique*. Charpentier, 1899.
- NECKER DE SAUSSURE (Mme) — *Notice sur le caractère et les écrits de Mme de Staël*. — Treuttel et Würtz, 1800.
- NETTEMENT (Alfred) — *Histoire de la Littérature française sous la Restauration*. Didot, 1853.
- NIETZSCHE — *Considérations inactuelles*. Traduction Albert. Merc. de France, 1922.

NISARD (Désiré) — *Mélanges*. Delloye, 1838.

NODIER (Charles) — *Les Tristes ou mélanges tirés des tablettes d'un suicidé*. Demonville, 1806.

— *Préface aux Premières Méditations*. (Œuvres de Lamartine, éd. Gagniard et Dénain, 1830. T. I.).

NOVALIS — *Ausgewählte Werke*. — Ed. Bölsche, Leipzig. Max Hesse. s. d.

PANCKOUCKE (Mme) — *Poésies de Gæthe* auteur de Werther, traduites pour la 1^{re} fois de l'allemand. — C. L. F. Panckoucke, 1825.

PELLETAN (Camille) — *Introduction aux Poésies de Valade*. Lemerre, 1887.

POUCY (Ch.) — *Lieds : Fragments du Bouquet de Marguerites*. Toulon, Laurent, 1851. (*Préface*).

POUJOULAT — *Souvenirs d'histoire et de littérature*. Lille, Lefort, 1868.

POUPART DE WILDE — *Faust de Gæthe*, traduction nouvelle en vers. Maillet, 1863. (*Préface*).

PRÉVOST (Marcel) — *Préface* de la traduction du *Retour* de H. Heine par J. Daniaux. — Lemerre, 1890.

QUINET (Edgar) — *Allemagne et Italie* (Mélanges). — Desforges, 1836. — *France et Allemagne*. — Dentu, 1867.

RILLET-HUBER (Catherine). *Notes sur l'Enfance de Madame de Staël*. Ed. de Pange. (« Occident et Cahiers Staëliens ». Attinger. 30 juin 1933).

RISTELHUBER — *Faust*. — Poulet-Malassis et de Broise, 1861. (*Préface*).

RIVAROL — *Discours sur l'universalité de la langue française*. — T. II des Œuvres compl. Collin 1808.

ROCHFORT — *L'Iliade d'Homère* (trad. en vers) Saillant, 1772. (*Préface*).

ROUSSEAU (J.-J.) — *Dictionnaire de Musique*. — Vve Duchesne, 1768.

SAND (George) — *Questions d'art et de littérature* — Lévy, 1878.

— *Journal intime* (posthume) publ. par Aurore Sand. Calmann Lévy, 5^e éd. 1926.

SAINTE-BEUVE — *Poésies complètes*. — Ed. revue et augmentée. Charpentier, 1845 et éd. Lévy. 1863. 2 vol.

— *Tableau historique et critique de la poésie française et du Théâtre français au XVI^e siècle*. — Rééd. Lemerre, 1876.

SAINT-VICTOR (P. de) — *Les Femmes de Gæthe*, Hachette. 1869.

SCHURÉ (Édouard) — *Histoire du Lied* ou la chanson populaire en Allemagne avec une centaine de traductions en vers et sept mélodies (1868) — 2^e éd. Sandoz et Fischbacher, 1876.

- SCHURÉ (Édouard) — *Histoire du Drame musical*. Perrin, 1895.
 — *Le drame musical : Richard Wagner, son œuvre et son idée*. — Perrin, 8^e éd., 1910.
 — *L'âme celtique et le génie de la France à travers les âges*. Perrin, 1921.
 — *Le Rêve d'une vie*. Confession d'un poète. — Perrin, 1928.
- SCOPPA (Ant.) — *Les vrais principes de la versification* développés par un examen comparatif entre la langue italienne et la française, etc. — Courcier, 1811.
- SENANCOUR (Etienne-Pivert de) — *Obermann*. — Ed. Charpentier, 1863.
 — *Aldomen* ou le bonheur dans l'obscurité par le citoyen Pivert. (Préface d'André Monglond) — Rééd. Presses françaises 1925.
- SHELLEY — *A defence of poetry*. Dans *Essays*. — Scott Library, London, s. d.
- SORET (Frédéric) — *Conversations avec Gœthe*. Documents présentés par A. Robinet de Cléry. — Ed. Montaigne. Aubier, 1932.
- STAEL (Mme de) — *Œuvres de Madame la Baronne de Staël-Holstein*. — Lefèvre, 1838. 3 vol.
 — *Œuvres complètes*... publ. par son fils. Treuttel et Würtz, 1820-21 17 vol.
 — *Lettres inédites de Mme de Staël à Henri Meister*. — Publ. par Paul Usteri et Eug. Ritter. Hachette, 1903.
- STAPFER (Albert) — *Faust* (dans *Œuvres de Gœthe*). T. I. Sautelet, 1825. (Préface).
- STENDHAL — *De l'amour*. — Müller et Jourda, 1926.
- STERN (Daniel). (Mme d'Agoult) — *Mes souvenirs (1806-1833)*. Calmann-Lévy, 1877.
- SULLY-PRUDHOMME — *Réflexions sur l'Art des Vers*. — Lemerre, 1892.
- TARDIF (Alex.) — *L'Allemagne poétique*, traduction en vers de Klopstock, Voss, A. W. Schlegel, Schiller et Gœthe. Dauvin et Fontaine, 1840.
- TENINT (Wilhelm) — *Prosodie de l'école moderne* précédée d'une préface d'Émile Deschamps et d'une lettre de Victor Hugo. — Comptoir des imprimeurs réunis, 1844.
- TOREINX (F. R. de) (Eugène Ronteix) — *Histoire du Romantisme en France*. — Dureuil, 1829.
- VAULTIER — *De la traduction*. — Th. Paris, 1812.
- VERLAINE (Paul) — *Choix de poésies*, avec un portrait de l'auteur par Eugène Carrière. Éd. augmentée d'une préface de Fr. Coppée, de l'Académie française. Charpentier, 1919.
- VILLERS (Charles de) — *Briefe an Charles de Villers*. Auswahl aus dem handschriftlichen Nachlasse des Ch. de Villers. Hrsg. von M. Isler, Hamburg, 1883.

VILLOTEAU — *Mémoire sur la possibilité et l'utilité d'une théorie exacte des principes naturels de la musique*. Impr. Impériale, 1807.

— *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage, pour servir d'introduction à l'étude des principes naturels de cet art*. — Impr. impériale, 1807.

VOÏART (Élise) — *Fridolin*, Huit dessins de Retzsch avec une traduction littérale, et vers par vers, de la ballade de Schiller intitulée *Fridolin* (der Gang nach dem Eisenhammer) par Mme Élise Voïart, auteur des *Six amours*. — Audot, 1829. (*Avertissement*).

WOLZOGEN (Caroline von) — *Literarischer Nachlass*. Leipzig, 1849
2 vol.

II. — OUVRAGES MODERNES DE CRITIQUE.

ALBERT — *La littérature française au XIX^e siècle*. Hachette, 1882
2 vol.

— *La littérature française sous la Révolution, l'Empire et la Restauration (1789-1830)*. Soc. fr. d'imprimerie et librairie, 1898.

AMOS (Flora Ross) — *Early theories of translation*. Th. New-York (Columbia Univ.), 1920.

ANDLER (Charles) — *Les Études germaniques*. Larousse, s. d.

ASSE (E.) — *Les petits Romantiques*. — Leclerc, 1900.

ASSELINEAU (Ch.) — *Ch. Baudelaire, sa vie et son œuvre*. Lemerre, 1869.

— *Bibliographie romantique*. Rouquette, 1872-74.

— *Le livre des ballades*. Soixante ballades choisies. Lemerre, 1875.
(*Introduction : Histoire de la ballade*).

ASTRE — *Études sur la traduction*. Aperçus critiques sur les traductions et les traducteurs. Mém. Ac. des Sc. de Toulouse (pp. 135-150) 7^e s. T. II, 1870.

BALDENSPERGER (Fernand) — *Gœthe en France*. Étude de littérature comparée. Hachette, 1904.

— *Bibliographie critique de Gœthe en France*. Hachette, 1907.

— *Études d'histoire littéraire*. Hachette, 1907. 2 vol.

— *La Littérature*. Création, succès, durée. — Flammarion, 1919.

— *Le mouvement des idées dans l'Émigration française (1789-1815)*. Plon-Nourrit, 1924. 2 vol.

— *Orientations étrangères chez Honoré de Balzac*. — Champion, 1927.

— *Sensibilité musicale et romantisme*. — Études romant. Les Presses françaises, 1925.

— *Alfred de Vigny*, Nouv. contrib. à sa biographie intellectuelle. Les Belles Lettres, s. d. (1933).

- BALLY (Ch.) — *Le langage et la vie*. Payot, 1926.
- BARAT (E.) — *Le style poétique et la Révolution romantique*. Th. Paris, 1904.
- BARNEVILLE (Pierre de) — *Le Rythme dans la Poésie française*. — Perrin, 1898.
- BARRE (André) — *Le Symbolisme*. Essai sur le mouvement symboliste en France de 1885 à 1900. Suivi d'une bibliographie de la poésie symboliste. Th. Paris, 1911.
- BASCH (Victor) — *Schumann*. (Les Maîtres de la musique) — Alcan 1926.
- BELLANGER (Justin) — *Histoire de la Traduction en France* (auteurs grecs et latins). — Lemerre, 1903.
- BÉRENGER (Henry) — *La France intellectuelle*. Colin, 1899.
- BERGSON (Henri) — *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Alcan, 1889.
- *Les deux sources de la morale et de la religion*. 6^e éd., Alcan, 1932.
- BERTRAND (Louis) — *La fin du classicisme et le retour à l'antique dans la seconde moitié du XVIII^e et les premières années du XIX^e s. en France*. — Hachette, 1897.
- BETZ (Louis-P.) — *Heine in Frankreich*. Th. Zürich, 1895.
- *Die französische Litteratur im Urtheile H. Heines*. Berlin, 1897.
- *Heine et Musset*. — Zürich, 1897.
- *La littérature comparée*, essai bibliographique. Intr. par Joseph Texte, 2^e éd. par F. Baldensperger. Strasbourg. Trübner, 1904.
- BIELSCHOWSKY — *Gœthe : sein Leben und seine Werke*. II^e éd. München. Beck, 1906. 2 vol.
- BLENNERHASSET (Charlotte, lady) née Comtesse de Leyden. — *Madame de Staël et son temps (1766-1817)*, trad. Auguste Dietrich. Westhauser, 1890. 3 vol.
- BONET-MAURY (Gaston) — *G. A. Bürger et les origines anglaises de la ballade littéraire en Allemagne*. Th. Paris, 1890.
- BRANDES (Georg) — *Die Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*. Berlin, Barsdorf, 1914. 2 vol.
- BREITINGER (H.) — *Die Vermittler des deutschen Geistes in Frankreich*. (Rede) Zürich. Schulthess, 1876.
- BREMOND (Henri) — *Pour le Romantisme*. Bloud et Gay, 1923.
- *La Poésie pure* avec « un débat sur la poésie », par Robert de Souza. Grasset, 1926.
- *Prière et poésie*, 15^e éd. Grasset, 1926.
- BRUINIER (J.-W.) — *Das deutsche Volkslied*. — 6^e éd. Teubner. Leipzig, 1921.

- BRUNETIÈRE (Ferdinand) — *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*, Hachette, 1888-1898. 6 vol.
 — *L'évolution de la poésie lyrique en France au XIX^e siècle*. Hachette, 1894. 2 vol.
 — *Nouveaux essais sur la littérature contemporaine*. Calmann Lévy, 1895.
- BRUNOT (Ferdinand) — *La langue française de 1815 à nos jours*. (T. VIII dans l'*Histoire de la langue française*. Colin, 1905, 9 vol.).
- CARTIER (Mlle Julia) — *Un intermédiaire entre la France et l'Allemagne : Gérard de Nerval*. Étude de littérature comparée. Genève. Soc. gén. d'impr., 1904.
- CASSAGNE (J. A.) — *Versification et métrique de Ch. Baudelaire*. Th. Paris, 1906.
- CHANTAVOINE — *Musiciens et Poètes*. Alcan, 1912.
 — *De Couperin à Debussy*. (Les Maîtres de la Musique). Alcan, 1912.
- CITOLEUX — *Alfred de Vigny*. Persistances classiques et affinités étrangères. Bibl. litt. comp. Champion, 1925.
- CŒUROY — *Études de musique et de littérature comparées*. Bloud et Gay, 1924.
- COMBARIEU — *Histoire de la Musique*. Colin, 1913-1919. 3 vol.
- CUNCHE (Gabriel) — *La renommée de Haller en France*. (Influence du poème des *Alpes* sur la littér. descript. du XVIII^e s.) Th. Caen, 1908.
- CURZON (Henri de) — *Les Lieder de Franz Schubert*. Fischbacher, 1899.
 — *Les lieder et airs détachés de Beethoven*. Fischbacher, 1905.
- DELACROIX (Henri) — *Le langage et la pensée*. Alcan, 1924.
- DEMOGEOT (Jacques) — *Notes sur diverses questions de métaphysique et de littérature*. Hachette, 1878.
 — *Histoire des littératures étrangères considérées dans leurs rapports avec le développement de la littérature française*. Hachette, 1880. 2 vol.
- DES GRANGES (Charles-Marc) — *Le Romantisme et la critique. La Presse littéraire sous la Restauration (1815-1848)*. Préface de Jules Lemaître. — A. Fontemoing, 1904.
- DOUMIC (René) — *George Sand : 10 Conférences sur sa vie et ses œuvres*, 2^e éd. Perrin, 1922.
- DUCROS (L.) — *Henri Heine et son temps (1799-1827)*. Th. Paris, 1886.
- DU CAMP (Maxime) — *Souvenirs littéraires*. — Hachette, 1882-83. 2 vol.
 — *Étude sur Th. Gautier*. Hachette, 1890.
- DUMÉRIL (Henri) — *Remerciement de Mr H. Duméril élu mainteneur, lu en séance publique le 27 Janvier 1901*. (Ac. des Jeux floraux). Toulouse. Douladoure-Privat, 1901.

- DUPOUY (Aug.) — *France et Allemagne.* — Littératures comparées. Delaplane, 1913.
 — *Les littératures comparées de France et d'Allemagne.* Melottée, s. d. (1932).
- DUPRÉ et NATHAN — *Le langage musical.* Étude médico-psychologique. Alcan, 1911.
- EGGLI (Edmond). (Professeur à l'Université de Liverpool) — *Schiller et le Romantisme français.* J. Gamber, 1927. 2 vol.
- EICHTHAL (Eugène d') — *Du rythme dans la Versification française.* Lemerre, 1892.
- FAGUS. — Lettre à l'abbé Bremond, citée dans la *Poésie pure*, 1926.
- FINCH and ALLISON PEERS — *The Origins of French romanticism.* — London, 1920.
- FUCHS (Max) — *Théodore de Banville.* — Thèse, Paris, 1912.
- GALLET (Mme Maurice) — *Schubert et le lied.* Perrin, 1907.
- GIRARD (Henri) — *Un bourgeois dilettante à l'époque romantique : Émile Deschamps, 1791-1871.* Th. Paris, 1921.
 — *Émile Deschamps et les artistes de son temps,* Thèse, Paris, 1921.
- GOURMONT (Remy de) — *Esthétique de la langue française.* Mercure de France, s. d. (1904).
- GRAGGER (J.) — *Le français comparé à l'allemand par rapport à la brièveté de l'expression.* — Progr. Graz. 1899.
- GRAHL-SCHULTZE (Élisabeth) — *Die Anschauungen der Frau von Staël über das Wesen und die Aufgaben der Dichtung.* Th. Kiel. Neumünster. Hieronymus, 1912.
- GRÄTER. — *Charles de Villers und Mme de Staël.* Ein Beitrag zur Geschichte der litterarischen Beziehungen zwischen Deutschland und Frankreich. Rastenburg, 1885.
- GRAMMONT (M.) — *Petit traité de versification française,* Colin, 1908.
 — *Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie,* 2^e éd. Champion, 1913.
- GRENIER (Édouard) — *Souvenirs littéraires.* Lemerre, 1894.
- GUNDOLF (Friedrich) — *Gæthe.* 2^e éd. Berlin, G. Bondi, 1922.
- GUYAU — *L'art au point de vue sociologique.* Introd. par A. Fouillée ; 7^e éd. Alcan, 1906.
- HALLBERG (L.-E.) — *Cours de littérature étrangère* professé à la Faculté des Lettres de Dijon (Année 1872-73). *Leçon d'ouverture* Impr. Darantière, Dijon.
- HAUSSONVILLE (d') — *Mme de Staël et l'Allemagne.* Calmann-Lévy, 1928.

- HEINRICH (G.-A.) — *Histoire de la littérature allemande*. Leroux, 1888.
3 vol.
- HENNEQUIN (Émile) — *Études de critique scientifique: Écrivains français*. Perrin, 1889.
- HENNING (Ian Allan) — *L'Allemagne de Mme de Staël et la polémique romantique (1814-1830)*. — Champion, 1929.
- HUCH (Ricarda) — *Die Romantik* — Leipzig, Haessel, 1924.
- JANZÉ (Vicomtesse de) — *Études et récits sur Alfred de Musset*. Paris, 1891.
- JORET — *Des Rapports intellectuels de la France et de l'Allemagne avant 1789*. — Hachette, 1885.
- JULLIEN (Ad.) — *Gœthe et la musique*. Ses jugements, son influence, les œuvres qu'il a inspirées. — Fischbacher, 1880.
- JULLIEN (Bernard) — *Histoire de la poésie française à l'Époque impériale*. — Paulin, 1844. 2 vol.
- JACOBET — *Le Comte de Tressan et les origines du genre troubadour*. Th. Paris, 1923.
- KAESLIN (Hans) — *Ludwig Uhlands französische Kritiker und Uebersetzer*. Beilage zum Wettinger Seminarprogramm. — Baden, 1900.
- KAHN (G.) — *Symbolistes et décadents*. — (Ouvrage commencé en 1878-79). Vanier, 1902.
- KENSCHER — *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Berlin 1925-31.
- KOHLER (Pierre) — *La poésie populaire*. — Mélanges Baldensperger. II. Champion, 1930.
- LACROIX (Albert) — *Histoire de l'influence de Shakespeare sur le Théâtre français*. — Bruxelles, 1856.
- LAFORÊT (Claude) — *La Vie musicale au Temps romantique* (Salons, Théâtres et Concerts), Préface d'Henri Malo. Peyronnet, 1929.
- LANGKAVEL (Martha) — *Die französischen Uebertragungen von Gœthes Faust*. Ein Beitrag zur Geschichte der französischen Uebersetzungskunst. Th. Zürich. Strassburg, Trübner, 1902.
- LARAT — *La tradition et l'exotisme dans l'œuvre de Charles Nodier (1780-1844)*. Th. Strasbourg, 1923.
— *Bibliographie critique et opuscules inédits de Charles Nodier*. Th. Strasbourg, 1923.
- LARG (David Glass) — I. *Mme de Staël: la vie dans l'œuvre*. Champion, 1924. II. *La 2^e vie (1800-1807)*. — Champion, 1928.

- LASSERRE — *Le Romantisme français, essai sur la révolution dans les sentiments et les idées au XIX^e siècle*. Th. Paris, 1907.
 — *Philosophie du goût musical*. — Cahiers verts. Grasset, 1922.
- LEGRAS (Jules) — *Henri Heine, poète*. Thèse. Paris, 1897.
- LICHTENBERGER (Henri) — *Poésies lyriques de Goethe et Schiller*. Hachette, 1900.
 — *Henri Heine, Penseur*. Alcan, 1905.
 — *Novalis*. Bloud et Cie, 1912.
- LITTRÉ (E.) — *Histoire de la littérature française*, 4^e éd., 1887.
- LUGINBUHL (Rodolphe) — *Philippe Albert Stapfer, Ancien Ministre plénipotentiaire de la République helvétique (1766-1840)*. trad. Fischbacher, 1888.
- MARIE (Aristide) — *Gérard de Nerval. Le Poète, l'Homme*. Hachette, 1914.
- MARSAN (Jules) — *La bataille romantique*. Hachette, 1912.
- MARSH (G.-P.) — *Lectures on the English Language*, 13^e éd. John Murray. Londres, 1891.
- MAUCLAIR (Camille) — I. *La Religion de la Musique*.
 — II. *Les Héros de l'orchestre*. Fischbacher, 1919.
- MEISSNER (Fritz) — *Der Einfluss deutschen Geistes auf die französische Litteratur des XIXten Jahrhunderts bis 1870*. Leipzig, 1893.
- MENDÈS (Catulle) — *Le mouvement poétique français de 1867 à 1900*. (Rapport au Ministère) — Fasquelle, 1903.
- MOREL (Léon) — *Poèmes divers d'Alfred Tennyson traduits en vers français*. Hachette, 1899.
- MORICE (Charles) — *La littérature de tout à l'heure*. Perrin, 1889.
- MORNET (Daniel) — *Le romantisme en France au XVIII^e siècle*. Hachette, 1912.
- MUSSET (Paul de) — *Biographie d'Alfred de Musset, sa vie et ses œuvres*. Nouv. éd. Charpentier, s. d.
- OURSSEL (Paul) — *Les Essais de Lord Mac Aulay*. Hachette, 1882.
- PALFREY (Thomas R.) — *L'Europe littéraire (1833-34)*. Un Essai de périodique cosmopolite. Champion, 1927.
- PANGE (Comtesse Jean de) — *Mme de Staël et la découverte de l'Allemagne*. Edgar Malfère, 1928.
- PELLISSIER (Geo.) — *Le mouvement littéraire contemporain*. Hachette, 1901.
 — *Le mouvement littéraire au XIX^e siècle*. Hachette, 1905.
- PETIT DE JULLEVILLE — *Histoire de la littérature française*. Colin, 1899 — (Voir TEXTE).

- REYNAUD (Louis) — *L'Influence allemande en France au XVIII^e et au XIX^e s.* Hachette, 1922.
- RIVAROLI (Edmondo) — *La Poétique parnassienne d'après Th. de Banville.* Théorie — applications — conséquences. Th. Université de Caen. 1915.
- ROLLAND (Romain) — *Gœthe et Beethoven.* — Ed. du Sablier, s. d., (1930).
- ROSSEL (Virgile) — *Histoire littéraire de la Suisse romande* (des origines à nos jours). Genève, Georg. 1891. 2 vol.
- *Histoire de la littérature française hors de France.* Lausanne, Payot, 1895.
- *Histoire des relations littéraires entre la France et l'Allemagne.* Fischbacher, 1897.
- PONTMARTIN (A. de) — *Nouvelles causeries du samedi.* Michel Lévy, 1859.
- *Dernières causeries du samedi.* Michel Lévy, 1860.
- ROUX (Alphonse) et VEYSSIÉ (Robert) — *L'Œuvre d'Édouard Schuré.* Perrin, 1914.
- SAINT-BEUVE — *Chateaubriand et son groupe.* — Garnier, s. d.
- *Notice sur Chênedollé* (en tête des Œuvres complètes de Chênedollé). Didot, 1864.
- *Causeries du Lundi.* Garnier, s. d. 15 vol.
- *Nouveaux Lundis.* Michel Lévy, 1865. 6 vol.
- *Premiers Lundis.* Calmann Lévy, 1874. 3 vol.
- *Portraits contemporains.* Didier. 1845. 2 vol.
- *Portraits de femmes.* Garnier, s. d. (1855).
- *Portraits littéraires.* Didier. 1847. 3 vol.
- SAMIE (Mme P. de) — *A l'aube du romantisme.* Chênedollé. Plon-Nonrrit, 1923.
- SATTLER (Dr Gertrud) — *Das deutsche Lied in der französischen Romantik* (Sprache und Dichtung. Heft. 52). Bern, Paul Haupt, 1932.
- SAYOUS (A.) — *Histoire de la littérature française dans les divers pays de l'Europe depuis la mort de Louis XIV jusqu'à la Révolution française.* Amyot, 1861.
- SCHERER (Edmond) — *Études critiques sur la littérature contemporaine, et Nouvelles études.* Calmann-Lévy, 1886. 10 vol.
- SCHILL (Emma) — *Les Traductions françaises de l'Intermezzo de Henri Heine.* Th. Univ. Paris, 1928.
- SCHMIDT (Henri) — *Études sur Herder considéré comme critique littéraire.* Th. Strasbourg, 1855.

- SCHOPENHAUER — *Le monde comme volonté et représentation*. (Trad. Burdeau). Alcan, 1888.
- SÉGU (Frédéric) — *H. de Latouche (1785-1851)*, Thèse. Paris, 1931. (Les Belles Lettres).
- SOREL (Albert) — *Mme de Staël*. Hachette, 1893.
- SOURIAU (Maurice) — *Histoire du Romantisme en France*. — Spes, 1927. 3 vol.
— *Histoire du Parnasse*. — Spes, 1929.
- SOUZA (R. de) — *Questions de métrique*. — Perrin, 1892.
— *Un débat sur la poésie* (Réimpr. dans la *Poésie pure* de l'abbé Bremond, 1926).
- SPIERO (Heinrich) — *Deutsche Balladen von den Anfängen bis zur Gegenwart*. — Deutsche Buchgemeinschaft. Berlin, 1929.
- STAPPER (Paul) — *Les tragédies romaines de Shakespeare*. (De Shakespeare et l'antiquité) Fischbacher, 1883 (*Avant-propos*).
- STEVENS (A.) — *Mme de Staël. A Study of her Life and Times*. London, John Murray, 1881. 2 vol.
- SÜPFLE (Th.) — *Geschichte des deutschen Kultureinflusses auf Frankreich mit besonderer Berücksichtigung der litterarischer Einwirkung*. Gotha, 1888. 2 vol.
- TAILLANDIER (Saint-René) — *Écrivains et poètes modernes*. (Littér. étrang.). Lévy, 1861.
- TEXTE (Joseph) — *J.-J. Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire*. Hachette, 1895.
- THIEME (Hugo P.) — *Guide bibliographique de la littérature française de 1800 à 1906*. H. Welter, 1907.
- TIERSOT (J.) — *Histoire de la Chanson populaire en France*. Plon-Nourrit, 1889.
- TRAHARD (P.) — *Une revue oubliée : la « Revue poétique du XIX^e siècle » (1835)*. Champion, 1925.
— *Le Romantisme défini par le Globe*. Les Presses françaises, 1924.
- TRESCH — *Évolution de la Chanson française savante et populaire*. T. I. depuis les origines jusqu'au romantisme. Belfort, Luxembourg. s. d.
- TYTLER (Alexander Fraser) (Lord Houselee) — *Essai on the principles of Translation*. London, Dent. s. d.
- UDINE (Jean d') — *L'art du lied et les mélodies de Massenet*. Au Ménestrel, 1931.
- VADIER (Berthe) — *H.-F. Amiel*. Fischbacher, 1886.
- VAN TIEGHEM (Paul) — *L'Année littéraire (1754-90) comme intermédiaire en France des littératures étrangères*. Thèse, Paris, 1917.

VAN TIEGHEM (Paul) — *Le Mouvement romantique* (Angleterre, Allemagne, Italie, France). Textes choisis, commentés et annotés. 2^e éd. Vuibert, 1923.

— *Le Prérromantisme*. Rieder, 1924.

VENDRYES (J.) — *Le Langage*. Introduction linguistique à l'histoire. (Bibl. de synthèse historique). La Renaissance du livre, 1921.

WEISS (Ch.) — *Histoire des protestants réfugiés de France depuis la Révocation de l'Édit de Nantes jusqu'à nos jours*. Charpentier, 1853.
. 2 vol.

ABRÉVIATIONS DES TITRES DE PÉRIODIQUES
SOUVENT CITÉS.

B. U. G.	Bibliothèque Universelle de Genève.
M. F.	Mercure de France (contemporain).
N. R. E.	Nouvelle Revue Encyclopédique.
N. R. G.	Nouvelle Revue Germanique.
R. D. M.	Revue des Deux Mondes.
R. E.	Revue Encyclopédique.
R. E. L. V.	Revue d'Enseignement des Langues vivantes.
R. G.	Revue Germanique. (de Dollfus et Nefftzer).
R. Germ.	Revue Germanique (contemporaine).
R. H. L.	Revue d'Histoire littéraire de la France.
R. L. C.	Revue de Littérature comparée.
R. P.	Revue de Paris.
R. P. L.	Revue Politique et Littéraire (Revue Bleue).



II. — ARTICLES DE REVUES.

N. B. — Les collections de périodiques ne sont pas indiquées dans cette table qui ne contient que les articles utilisés.

- AMPÈRE (J.-J.) — *Musique populaire*, cent chants popul. de tous les peuples du monde recueillis et publiés par G. Fulgence avec accompagnement de piano et de harpe, le texte original et des notes en 4 livraisons. Compte rendu par J.-J. A. — *Le Globe*, 1829.
- *Poètes et romanciers modernes de l'Allemagne* : Chamisso. R. D. M. 1^{er} Avril 1840.
- *Instructions du Comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France*, (tirage à part du *Bulletin* du Comité. Paris, 1854, p. 217 sqq.)
- ANONYMES — *Ballades, légendes et chants popul.* de l'Angleterre et de l'Écosse, par W. Scott, Thomas Moore, etc. précédés d'une Introd. par Loève-Veimars. (Paris, 1825). Compte rendu. R. E., 1825, p. 859.
- *Compte rendu : Poésies de Gæthe trad. par Mme Panckoucke. Le Globe*, 3 Mai 1825.
- *Études fr. et étrang. par E. Deschamps*. Compte rendu. R. E., Février 1829.
- *Poésies de Louis Uhland*, à Stuttgart et à Tübingen. Cotta, 1829. Compte rendu. *Rev. française*. Juillet, 1830.
- *Des poètes allemands. M. de F. au XIX^e s.*, 1830. n^o 28.
- *État actuel de la poésie allem. d'après M. O. L. B. Wolff*, prof. à l'Univ. d'Iéna. — N. R. G., 1833, p. 46.
- *Louis Uhland* — N. R. G. 2^e série. I. 1834.
- *Critique de l'édit. fr. des œuvres de Gæthe* (de Blaze) — R. D. M., 1^{er} Juillet 1843.
- *Compte rendu des Poètes contemporains de l'Allem.* de Martin — N. R. E. T. II. Novembre, 1846.
- *Au printemps de la vie*, par L. Ratisbonne. — *Compte rendu*. R. P., Décembre, 1857.
- *Archives de l'Enseignement des Langues vivantes*, (1796-1896). R. E. L. V., 1895-96, p. 488 sqq.
- (Blaze ?) — *Adolphe Nourrit* — R. D. M. Chronique, 1^{er} Avril 1839.
- *L'« Année du Romantisme »* : un bilan provisoire. — R. L. C., 1927, p. 752 sqq.
- *Les Chants popul. de la France (Béarn)*. — *Le Globe*, 28 Avril, 1829.
- (V. Hugo) — *Sur l'Oberon* de Weber. *Le Globe*, 29 Mai 1830, p. 411.
- *Ristelhubers französ. Übersetzungen deutscher Balladen*. — *Mag. für die Lit. des In-und Auslandes*. p. 93 sqq., 1877.
- (Eugène Rambert ?) — *Sur Paul Gautier*, dans *Causeries parisiennes*. B. U. G. Nv. pér. T. XXXVIII, 1870, pp. 129-30.

- ANONYME — *Compte rendu des Poésies de Schiller* par C. J. — *M. de F. au XIX^e s.* I, 1823.
- ARTAUD — *Essai littéraire sur le génie poétique au XIX^e s.* *Le Globe*, 17 Mai 1825.
- AYNARD (Joseph) — *Comment définir le Romantisme ?* — *R. L. C.*, 1925. p. 641 sqq.
- BABOU (Hippolyte) — *Les revenans littéraires* : M. E. Deschamps. *R. P.*, Février, 1844.
- BALDENSPERGER (Fernand) — *Gessner en France* — *R. H. L.*, 1903. p. 437 sqq.
- *Gœthe et les Émigrés français à Weimar*. — *R. Germ.*, Janvier 1911, p. 1 sqq.
- *Klopstock et les émigrés français à Hambourg*. — *R. H. L.*, 1913, p. 1 sqq.
- *Schiller et C. Jordan*. — *R. Germ.*, 1905. p. 555 sqq.
- *Les aspects successifs de Schiller dans le Rom. fr.* — *Euphorion* XII. 1905, p. 681 sqq.
- *La grande communion romantique de 1827* : sous le signe de Walter Scott. — *R. L. C.*, 1927, p. 47.
- BAXTON (Mme Camille) — *Ballades et Chants popul. de l'Allemagne*, trad. de Mme Albin. — *R. P.* Avril, 1841.
- BEAUNIER — *Les parnassiens et les symbolistes*. — *M. F.* Février, 1901.
- BELLAIGUE — *Balzac et la Musique*. — *R. D. M.* 1^{er} Oct. 1924.
- BENOIST (L.) — *Le paysage sentimental dans l'art allemand*. — *R. E. L. V.*, p. 259 sqq.
- BÉRENGER (H.) — *Article sur Schuré*. — *R. P. L.*, 1898. X. pp. 102-108.
- BLAZE — *Uhland et Dessauer* — *R. D. M.*, 15 Octobre 1835.
- *Poètes et Romanciers modernes de la France*. XLIV. MM. Émile et Antoni Deschamps. — *R. D. M.*, Août 1841.
- *Weber*. *R. D. M.*, 15 Juillet 1846.
- *Les grands courants de la littér. française au dix-neuvième siècle*. *R. D. M.* 1^{er} Nov. 1873.
- BOYER (Jean) — *Traductions à chanter*. — *R. E. L. V.*, Mai 1923.
- BRUNETIÈRE (F.) — *Le symbolisme contemporain*. — *R. D. M.* 1^{er} Avril 1891.
- CARO — *Les dernières années d'un rêveur, Henri Amiel*. *R. D. M.*, 1^{er} Octobre 1884.
- *Les Deux Allem.*, Mme de Staël et Henri Heine. *R. D. M.*, 1871. XCVI.
- *Mme de Staël et ses amis*. — *R. P. L.* 1880, p. 226.

- CHALLEMEL-LACOUR (P.) — *Louis Uhland*. — R. G., 1864. T. 31.
- CHAUVET — *Compte rendu des Odes et Ballades par V. Hugo et des Orientales par le même auteur*. R. E., T. XLII, p. 123.
- CŒUROY — *Théories musicales des écrivains romantiques allemands. Le Correspondant*. 25 Janvier 1922.
- *Gérard de Nerval musicien*. — Grde Rev., 9 Sept. 1925.
- CONSTANT (Benjamin) — *Lettres de B. Constant à Prosper de Barantë*. R. D. M. 15 Juillet et 1^{er} Août 1906.
- DELATTRE — *Traducteurs et poètes* : Ch. M. Garnier et Legouis. — *Les Langues Modernes*, Avril 1908.
- DESCHAMPS (Émile) — *La guerre en temps de paix*. (Muse française, 1824). Réimpr. édit. de la *Préface des Études franç. et étrangères* de H. Girard.
- DESPOIS (Eug.) — *Français et Allemands*. R. P. L. 18 Mai 1872.
- DUCROS — *Gœthe et le romantisme français*. — Bull., Fac. des Lettres, Poitiers, 1886, p. 349 sqq.
- ERNEST-CHARLES — *Gérard de Nerval et l'Allem.* — R. P. L., 1905, p. 247.
- ÉTIENNE (Louis) — *Écrivains contemporains. La Fantaisie et l'imagination dans la critique*. — R. D. M., 15 Sept. 1873, p. 349 sqq.
- FAGUET (Émile) — *Cosmopolitisme littéraire*. (Cpte rendu de la thèse de Jos. Texte). — R. P. L., 10 Août 1895.
- FONTAINAS (André) — *Sur l'art de traduire les poètes. Les Marges*, N° 72., 15 Avril 1920.
- GAUTIER (Paul) — *Les deux Allemagne de Mme de Staël*. — R. D. M., Janvier-Février 1930.
- GÉRARD — *Les Poésies de Henri Heine* (L'Intermezzo — Epilogue Le Sphinx — le Rêve.). — R. D. M., 15 Juillet et 15 Sept. 1848.
- GIRARD (Henri) — *Le Cosmopolitisme d'un dilettante. Émile Deschamps et les littér. étrangères*. — R. L. C. 1921, p. 252 sqq.
- GIRAUD — *Alf. de Musset et trois Romant. allem.* — R. H. L., 1911, p. 297, 1912, p. 341.
- GOEY (Roger de) — *De la trad. dans ses rapports avec la critique litt.* R. E. L. V., 1895-96, p. 403.
- GUILLAUME (J.) — *Sur la traduction des poètes*. R. E. L. V., 1898-99.
- GRANDMOUGIN (Charles) — *Les poètes lyriques de l'Autriche ; à propos d'un livre récent*. Rev. littér. et artistique. Août 1886, p. 527 sqq.
- GUYAU (M.) — *Esthétique du vers français*. — Rev. philos. XVII. 1884, p. 179.

- HAAPE (W.) — *Alfred de Musset in seiner Beziehung zu Deutschland und zum deutschen Geistesleben.* — *Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur.* Bd XXXIV 1909.
- HALLBERG (L. E.) — *La poésie popul. en Allem.* — *R. E. L. V.*, 1896-97, p. 60.
— *La Pédagogie de Gœthe d'après ses Mémoires.* — *Mém. Acad. des Sc. de Toulouse*, 1897, p. 129.
- HAZARD (Paul) — *Le Spectateur du Nord.* — *R. H. L.*, 1906. XIII, p. 26 sqq.
— *Tendances romantiques dans la littér. de la Révolution.* — *R. H. L.*, 1907, p. 555 sqq.
- JULLIEN (Aug.) — *Ball., légendes et chants popul. de l'Angleterre et de l'Écosse* par W. Scott, Th. Moore, Campbell et les anciens poètes ; publiés et précédés d'une introd. par Loève-Weimars. Cpte rendu. *R. E.* 1825.
- JORET — *Mme de Staël et la cour littéraire de Weimar.* — *Annales de la Fac. des Lettres de Bordeaux*, 4^e série. *R. des Lettres fr. et étrang.*, I et II. 1899 et 1900.
- KAHN (Gustave) — *Les origines du Symbolisme.* — *Rev. blanche*, 1^{er} Nov. 1901, (Réimpr. comme Préface de *Symbolistes et Décadents*).
- L. (A. de) — (Alph. de Lamartine ?) — *Romances, ballades et légendes*, par M. Boucher de Perthes, Paris, 1830, Trenttel et Wurtz. Compte rendu. — *R. E. T.* 47, p. 743-744.
- LERMINIER — *La Poésie allem. et l'esprit français.* — *R. D. M.*, 15 Juin 1846.
- L. L. P. — *Littérature allemande.* — *R. P.* Janvier 1853.
- LÉVY (Paul) — *La notion Volkslied, courants et tendances actuels.* *R. Germ.* Janvier-Mars 1932.
- LEYK (Ottiker von) — *Die deutsche Lyrik in der französischen Übersetzungslitteratur.* — *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteratur.* 1884).
- LOÈVE-VEIMARS — *Avant-propos de L. V.*, traducteur de la 1^{re} Partie des *Reisebilder.* — *R. D. M.*, 15 Juin 1832.
- MALLARMÉ — *Vers et musique en France.* — *Entretiens polit. et littér.*, 1892. IV. p. 237.
- MOREL (Louis) — *Sainte-Beuve, la littér. allem. et Gœthe.* — *R. E. L.*, 1908, p. 286 sqq. et 430 sqq.
- NODIER (Charles) — *Article sur la 5^e éd. de l'Allemagne de Mme de Staël.* — *Les Débats.* Nov. 1818.
- PAILLERON (M. L.) — *François Buloz et les débuts de la Revue.* Discours au centen. de la Revue. — *R. D. M.*, 4^e trim. 1929, p. 897.

- PALMAN (E.) — *Chants et chansons popul. de l'Allemagne*. — R. G. T. VI, pp. 311-335.
- ORTIGUE (Joseph d') — Article sur *Schubert*, R. P., mai-juin 1836.
- PERROCHON (H.) — *H. F. Amiel* traducteur de Schiller. — R. L. C., 1925, p. 677 sqq.
- PONTMARTIN — *Le Baron Henri Blaze de Bury*. — *Le Correspondant*, 1889, p. 895, sqq.
- PROD'HOMME — *Gœthe et les musiciens français*. — *Rev. franco-allemande*, 1899. N° 18.
- *Les œuvres de Schubert en France*. (Congrès de musicologie, centenaire de Schubert, 1928)
- QUINET (Edgar) — *De l'unité des littér. modernes*. — R. D. M. 1^{er} Août 1838.
- *Fêtes musicales en Allemagne*. — N. R. G. III. Sept.-Déc. 1829.
- RAMBERT (Eug.) — Sur les *Poésies fugitives* de Marc-Monnier. — B. U. G., Août 1872. p. 729 sqq.
- *Trois poètes de la Suisse française* (dont Vuÿ). — B. U. G. Mars 1873, p. 532 sqq.
- REINACH (Joseph) — *De l'influence intellectuelle de l'Allemagne sur la France*. — R. P. L., 4 Mai 1878, p. 1031 sqq.
- RETTÉ (Adolphe) — *Gérard de Nerval*. — M. F., 15 Mars 1905.
- ROSIÈRES (Paul) — *La littér. allem. en France de 1750 à 1800*. — R. L. P. 15 Sept. 1883.
- ROTH (Georges) — *Sur les imitations en vers*, par Sainte-Beuve, de poèmes anglais. — R. Germ. Oct.-Déc. 1922.
- SAINTE-BEUVE — *Camille Jordan et Mme de Staël*. — R. D. M. 1^{er} Mars 1868.
- SARRAZIN (Joseph) — *Deutsche Stimmen über die französische Lyrik im Allgemeinen und V. Hugo im besonderen*. — *Franco-Gallia*, Oct. 1885 (Wolfenbüttel)
- *Zur Uebersetzungspoësie*. — *Magazin für Litter. des In-und Auslandes*, 1883, N° 29, pp. 418-19).
- SCHURÉ — *Préface à la nouvelle édit. de l'Hist. du lied*. — R. P. L. 1903, p. 257 sqq.
- SEIPGENS — *Eine französische Heine-Uebersetzung*. — *Magazin für die Litt. des In-und Auslandes* 1884. N° 23.
- SIMON (S.) — *Sur la métrique des Angl. et des Allem.* — R. E. L. V., 1895-96, pp. 350 et 461.
- STAEL (Mme de) et CONSTANT (B.) — *Lettres sur l'Allemagne* (à Villers). — R. P. L., 27 Mars, 1880, p. 909.
- SULLY-PRUDHOMME — *Sur le Rythme*. — R. P. L., 1903, p. 801.

- TAILLANDIER (Saint-René) — *Discours de réception* de M. Saint-René Taillandier et réponse de M. Nisard. — Didier, 22 Janvier 1874.
- TEXTE (J.) — *L'Influence all. dans le romantisme français.* — R. D. M., 1^{er} Déc. 1897.
- *Les Origines de l'influence allem. dans la littér. française du XIX^e s.*
- R. H. L., 1^{er} Janvier 1898.
- THEURIET (André) — *Sur la trad. des poètes*, à propos de quelques nouvelles tentatives. — R. D. M., 1^{er} Février 1877.
- *La poésie populaire en France et la vie rustique.* — R. D. M., 1^{er} Mai 1877.
- THIEME (H.-P.) — *Un manuscrit inédit de Fabre d'Olivet.* — R. H. L., 1924, p. 261.
- TIERSOT (J.) — *Ronsard et les Musiciens du XVI^e s.* — R. H. L., 1902.
- TOLEDANO — *La musique et l'intuition bergsonnienne.* — *Rev. de Genève.* Février 1924.
- TRONCHON (Henri) — *Herder et Lamartine.* — R. L. C., 1921, p. 527 sqq.
- V*** — *De l'état actuel de la musique théâtrale en France.* — *Le Globe*, 13 Nov.- 4 Déc. 1824 ; 15 Janvier 1825.
- V. de M. — *Poètes allem. du XVIII^e s.* — R. P., Avril 1843.
- WOLFF (O. L. B.) — *État actuel de la poésie allem.* — N. R. G. XIII, 1883.
- ZIEMSEN (Ludwig) — *Deutsche Dichtung in Frankreich.* — *Gegenwart* XVII, 1880.

Vu le 13 Juin 1933,
 Le Doyen de la Faculté des Lettres
 de l'Université de Paris,
 H. DELACROIX.

Vu et permis d'imprimer,
 Le Recteur
 de l'Académie de Paris,
 S. CHARLÉTY.

INDEX DES NOMS PROPRES CITÉS

A

ACKERMANN (M^{me}), 17, 19.
 ADDISON, 280.
 ALBIN (Sébastien) (M^{me} Sébastien Cornu, née Hortense Lacroix), 183, 185, 187, 189, 200, 355, 360.
 AMIEL, 13, 16, 26, 157, 261, 364, 365.
 AMPÈRE (J.-J.), 71, 118, 139, 220, 221, 277, 299.
Année littéraire (L'), 71.
Archives littéraires de l'Europe, 71, 82.
 ARNAUD (Benoît), 262.
 ARNDT, 187, 239.
 ARNIM, 95, 98, 187.
Artiste (L'), 210.
 ASSELINEAU, 127.

B

BALDENSBERGER (F.), 59, 327.
 BALLANCHE, 71.
 BALZAC, 314.
 BANVILLE (Th. de), 30, 210, 215, 216, 261, 324, 325, 327, 341.
 BARCHOU DE PENHOËN, 205, 355.
 BATTEUX (l'abbé), 30, 274, 281, 282, 283, 288, 293, 317.
 BAUDELAIRE, 5, 104, 208, 210, 214, 216, 269, 280, **327-329**, 341, 342.
 BEAUREPAIRE, 223, 242.
 BEAUSOBRE, 63.
 BÉCART, 217.
 BECK (Carl), 148.
 BEETHOVEN, 42, 43, 276, 296, 366.
 BELGIOJOSO (princesse), 324.
 BELLESSORT (André), 17.
 BELLINI, 310.
 BELTJENS (Ch.), 262.
 BÉRANGER, 40, 139, 148, 187, 242.
 BERLIOZ, 151, 268, 299, 340, 355.

BERQUIN, 294.
 BERTRAND (Aloysius), 328.
 BEYLE (Henri), voir à Stendhal.
 BISMARCK, 260.
 BITAUBÉ, 82.
 BLANCHET (F.), 208.
 BLAZE (Henri), 26, 45, 119, 135, 141, 142, 145, 146, 160, **161-187**, 191, 200, 208, 213, 221, 226, 228, 229, 235, 240, 269, 277, **317-319**, 322, 355, 357, 359, 360, 369.
 BOCCHERINI, 289.
 BOILEAU, 66, 279, 336.
 BONAPARTE (Lucien), 82.
 BÖRNE (Ludwig), 139, 187, 359.
 BOSSERT, 208.
 BOUCHER DE PERTHES, 139.
 BRADI (Pauline de) (M^{me} de Louvorie), 136.
 BREMOND (Henri), 104.
 BRENTANO, 95, 98, 187.
 BRENTANO (Bettina), 42, 187, 276.
 BRINKMANN (baron de), 81.
 BRIZEUX, 219, 242.
 BUCHON (Max), 223, 242, 362.
 BUFFON, 290.
 BUJEAUD, 228, 242.
 BULOZ, 206, 317.
 BÜRGER, 16, 42, 59, 65, 83, 89, 90, 93, 94, 95, 108, 112, 116, 118, 135, 137, 144, 146, 147, 167, 187, 206, 243, 284, 352, 353, 359.
 BURNOUF, 358.
 BUSCHING, 187.
 BYRON, 112, 115, 122, 135, 211, 289.

C

CAMPBELL (D^r George), 118.
 CARLYLE, 289.
 CASTIL-BLAZE, 162, 317.

CAVAIGNAC, 115.
 CHAMISSO, 43, 184, 191, 193, 194, 256.
 CHAMPFLEURY, 221, 222, 223, 228.
 CHATEAUBRIAND, 70, 142, **291-293**, 324, 354.
 CHATELAIN (le chevalier de), 217.
 CHAUSSON, 341.
 CHÊNE-DOLLÉ, 80, 83, 97, 108, 252, **289-291**, 315, 351.
 CHÉNIER (André), 73, 120, 121, 129, 142, 209, 303, 308, 313, 323.
 CHÉNIER (M.-J.), 67, 68.
 CHOPIN, 366.
 CLAUDIUS, 187.
 CLAVEAU, 217.
 CLÉMENT, 7, 24.
 COLONNE, 340.
 COMBES (Ernest), 262.
 CONDILLAC, 279.
 CONSTANT (Benjamin), 80, 83, 84.
 COOPER (Fenimore), 226.
 COPPÉE (François), 216, 217.
 COUPIGNY, 62.
 COUSIN (Victor), 120, 205, 354.
 CRAIGHER, 130.
 CROS (Charles), 336.
 CROUSLÉ, 208.
 CUVIER, 71.

D

DACIER (M^{me}), 10.
 DANIAUX (J.), 262.
 DANTE, 142.
 DAUNOU, 67.
 DAVID (d'Angers), 120.
Décade philosophique, littéraire et politique, 68, 71.
 DEGÉRANDO, 70, 71, 82, 84.
 DELACROIX, 302.
 DELCROIX (Fidèle), **187-189**, 244.
 DELILLE, 7, 278, 311.
 DESBORDES-VALMORE (M^{me}), 259, 303, 304.
 DESCARTES, 278, 279.
 DESCHAMPS (Antony) 304.
 DESCHAMPS (Émile), 17, 21, 60, **119-135**, 138, 142, 147, 148, 161, 170, 180, 202, 241, 245, 302, 304, 323, 325, 349, 353, 355, 356.
 DESFONTAINES (abbé), 7, 10.
 DESLOGE (M^{me} Adèle, née Leurs), 304.
 DESSAUER, 165, 359.
 DIDEROT, 282.

DIERN (L.), 216, 268.
 DIETZ (C.), 208.
 DOCEN, 187.
 DOLLFUS (Ch.), 207, 260.
 DORAT, 65.
 DOSTOÏEWSKI, 268.
 DU BELLAY, 148.
 DU BOS, 280.
 DUBOURG D'ISIGNY, 21.
 DU CAMP (Maxime), 323.
 DUCIS, 294.
 DU MÉRIL (Edelestand), 221.
 DUPARC, 40, 341.
 DUPONT, 222.
 DURUY, 207, 260.
 DUSSAULT, 5.

E

ECKSTEIN (baron d'), 352.
 EICHENDORFF, 46, 239, 248, 255, 266.
 ERLACH, 187.
 EVERBECK, 355.

F

FALLERSLEBEN (Hoffmann de), 190, 243.
 FAURÉ (G.), 341.
 FAURIEL, 71, 219, 220, 349.
 FAYET (l'abbé), 217.
 FEBVREL (Edmond), 331.
 FÉNELON, 26.
 FEUERBACH (Henriette), 302.
 FLEMING, 238.
 FLOCON (Ferdinand), 120, 136, 189, 351, 352.
 FONTANES, 67.
 FONTANEY (Antoine), **135-138**, 304, 351.
 FORMEY, 63.
 FORTIN (Gustave), 262.
 FORTOUL, 144.
 FRANCK (César), 340.
 FREILIGRATH, 148, 168, 190.
 FRÉRON, 64.

G

GAINSBOROUGH, 4.
 GAMBS (Christian), 80.
 GARAT, 69.
 GAUTIER (Paul), 218, 364.
 GAUTIER (Théophile), 159, 208, 210, 214, 216, 268, 303, **305-307**, 315, 317, 323, 324, 326, 341.

- GELLERT, 64, 65, 66, 67.
 GÉRARD DE NERVAL, 16, 36, 45, 119, 141, **142-160**, 161, 162, 168, 170, 184, 189, 210, 213, 224, 226, 227, 263, 269, 304, 307, **315-317**, 319, 323, 328, 351, 357, 359, 360, 369.
 GÉRAUD (Edmond), 133, 136.
 GERHARDT (Paul), 236.
 GESSNER, 60, 64, 65, 68, 72, 83, 354.
Globe (Le), 115, 206.
 GLUCK, 284, 293.
 GÖTHE, 4, 9, 14, 19, 25, 40, 42, 43, 48, 50, 52, 59, 65, 67, 71, 72, 79, 83, 81, 85, 90, 93, 94, 95, 108, 112, 115, 116, 117, 118, 122, 129, 130, 131, 138, 140, 142, 144, 146, 147, 149, 162, 163, 168, 171, 174, 175, 187, 205, 212, 215, 216, 238, 239, 240, 243, 247, 256, 257, 259, 262, 269, 276, 284, 289, 296, 302, 303, 307, 350, 353, 356, 359.
 GÖRRES, 95, 187.
 GOUJET, 61.
 GOURMONT (R. de), 107.
 GRANDMOUGIN (Ch.), 8.
 GRAY, 350.
 GRENIER (Ed.), 127.
 GRILLPARZER, 205.
 GRIMM, 64, 69, 95, 187, 18
 GRÜN (Albert), 236, 331.
 GRÜN (Anastasius), 148, 190.
 GUINGUENÉ, 67.
 GUNDOLF, 48.
 GÜNTHER, 238.
 GUTTINGER (Ulrich), 132.
 GUYAU, 230, 327.
- H**
- HAGEDORN 64, 67.
 HAGEN, 187.
 HAGENBECK, 296.
 HALÉVY (Léon), 127, 320, 351.
 HALLBERG (Eugène), 208, 314.
 HALLER, 65, 72.
 HASE (C.-B.), 67, 68, 82.
 HEBBEL, 226.
 HEBEL, 184, 187, 223, 262.
 HÉBERT, 11.
 HEINE, 14, 25, 28, 29, 30, 43, 47, 48, 49, 51, 144, 147, 148, 149, 160, 168, 184, 187, 190, 193, 201, **210 à 218**, 226, 227, 243, 255, 256, 260, 261, 262, 263, 268, 276, 303, 306, 324, 342, 355, 359, 360, 361, 363, 364, 366, 368.
- HERDER, 42, 59, 65, 72, 83, 91, 95, 143, 150, 166, 215, 231, 237, 238, 239, 243, 267.
 HERWEGH, 168, 190.
 HIRSCH (Henri), 262.
 HÖLTY, 187.
 HOFFMAN, 147, 205, 302, 305.
 HÖLDERLIN, 92.
 HOMÈRE, 276.
 HORACE, 23, 274.
 HORTENSE (Reine de Hollande), 186.
 HUBER (Michel), 64.
 HUGO, 112, 115, 120, 122, 127, 143, **144-145**, 210, 215, 227, 263, 296, 301, **303-305**, 307, 341.
 HUMBOLDT (Wilhelm von), 68, 81, 82.
- I**
- IBSEN, 268.
- J**
- JACOBI, 187.
 JACOBET, 59.
 JAUCOURT (de), 82.
 JORDAN (Camille), 68, 70, 80, 82, 84, 351, 352.
 JORDAN (Camille jeune), 117, 180.
Journal étranger (Le), 71.
 JULLIEN (Aug.), 117, 118, 119.
- K**
- KAHN (G.), 341.
 KANT, 72, 84, 113, 188.
 KERNER (Justinus), 164, 167, 168, 175, 187, 191, 192, 194, 199, 240.
 KLÖPSTOCK, 65, 66, 71, 72, 79, 80, 90, 167, 187, 238, 289, 296.
 KÖRNER (Théodore), 187, 190, 236.
 KOTZBUE, 71, 354.
 KÜSTNER (J. H.), 71.
- L**
- LA BÉDOLLIÈRE, 157.
 LABORDE, 61.
 LABRUNIE (voir Gérard de Nerval).
 LACÉPÈDE, 283.
 LACOUR, 217.
 LACURNE DE SAINTE-PALAYE, 61.
 LA FONTAINE (Jean de), 160, 352.
 LAFORGUE (Jules), 268.
 LA HARPE, 27.

Lakistes, 164, 306.
 LA MADELAINE (S. A. D.), 136.
 LA MARTELIÈRE, 27, 68, 83.
 LAMARTINE, 115, 120, 142, 144, 145, 218,
 301, 303, 304, 308, 309, 323, 324.
 LAMENNAIS, 218.
 LANSON (Gustave), 7, 8, 13.
 LAPLACE, 71.
 LATOUCHE (Henri de) (H.-J. Thabaud),
 97, 120, 127, 133.
 LECONTE DE LISLE, 210, 244.
 LEGOUVÉ, 39.
 LEHR (Paul), 157.
 LEMERRE, 324.
 LÉNAU, 148, 226.
 LENFANT, 63.
 LESSING, 83, 274.
 LEZAY-MARNÉSIA (de), 84.
 LILIENCRON, 51, 366.
 LISZT, 40, 321, 340.
 LITTRÉ, 13.
 LOCKE, 279.
 LOÈVE-WEIMARS, 117, 118, 119, 138,
 139.
 LÆWE (Carl), 43.
 LOUIS-PHILIPPE, 207, 208.
 LULLI, 278.
 LUTHER, 236, 237, 246.

M

MACAULAY, 92.
 MADELAINE (de la), 136.
 MAETERLINCK, 336.
Magasin encyclopédique (Le), 82.
 MAISTRE (Xavier de), 285.
 MALHERBE, 66, 119, 160.
 MALLARMÉ, 263, 280, 303, 305, **337-339**.
 MALLET (D.), 62.
 MANZONI, 112, 125.
 MARC-MONNIER, 7, 8, 26, 261.
 MARELLE (Ch.), 217.
 MARGUERÉ, 115.
 MARMIER (X.), 119, **140-141**, 206, 349,
 355, 357, 361.
 MAROT, 352.
 MARTIN (Nicolas), **189-202**, 205, 208
 226, 273, **320**, 355, 360.
 MARTINI, 294.
 MASSENET, 340, 341.
 MASSIEU, 61.
 MASSON DE PEZAY (M^{ls}), 11.
 MATTER, 260, 355.

MAUCLAIR (Camille) 263.
 MAUCLERC, 63.
 MAUROY, 206.
 MAUVILLON, 63.
 MEISTER (Henri), 81, 82.
Mélanges de littérature étrangère, 71.
 MENDÈS (Catulle), 210, 216, 268, 324.
 MÉRAT, 217.
Mercur étranger (le), 115.
 MÉRIMÉE (P.), 119, 144.
 MERVESIN, 61.
 MÉZIÈRES, 261.
 MICHEL (Francisque), 242.
 MICHELET, 120.
 MICHIELS, 182, 200, 213, 273, 355, 357.
 MILLIN, 67, 68, 82.
 MILLOT, 61.
Minerve littéraire (La), 115.
 MISTRAL, 242.
 MOLIÈRE, 284.
 MONET, 268.
 MONTAIGNE, 12, 278.
 MONTESQUIEU, 62.
 MONTI, 103.
 MOORE (Th.), 135, 351.
 MOREL (M^{me}), 351.
 MOREL (Léon), 7, 8, 13.
 MOREL DE VINDÉ, 82.
 MORELLET, 293.
 MÖRIKE, 49, 50, 167, 168, 178, 179.
 MORNET, 59.
 MOZART, 311.
 MÜLLER (W.), 46, 165, 173, 190, 192,
 194, 195, 240, 257, 266.
 MÜLLNER, 205.
Muse française (La), 115.
 MUSSET (Alfred de), 145, 263, 301, 303,
 305, 310, 311, 323.
 MUSSY (G. de), 68.

N

NADAUD.
 NANCEY (Ch. Marelle), 217.
 NAPOLEON III, 186, 260.
 NECKER, 84, 85, 86.
 NEFFTZER, 207, 260.
 NESSLER (Victor), 226, 331.
 NICOLAÏ, 64.
 NIETZSCHE, 328.
 NISARD, 261, 358.
 NODIER (Charles), 49, 72, 117, 145, 252
 291, 309.
 NOURRIT, 133, 296, 321, 359.

NOVALIS, 15, 16, 17, 19, 147, 159, 166
167, 171, 181, 226, 227, 259, 266, 267
273, 302, 369.

O

EHLENSCHLÄGER, 86.
OSSIAN, 62, 77, 83, 88, 101, 103, 117,
350, 351, 367.

P

PANCKOUCKE (M^{me}), 117, 129, 154,
351, 352, 356, 357, 358.
PAGANINI, 321.
PARNY, 311.
PASDELOUP, 340.
PÉRARD, 63.
PERCY, 62.
PERNAY, 70.
PERROT DE CHEZELLES, 30, 217.
PESCH, 16, 25, 157.
PESTALOZZI, 105.
PETIT-RADEL, 82.
PÉVRIEU, 97, 136.
PLATEN, 190, 193.
Pléiade (La), 125, 142, 148.
POË (Edgar), 216, 263, 267, 268, 280.
POLIGNAC (prince de), 19.
PONTMARTIN, 162.
POPE, 16.
PORCHAT, 361.
POUJOLAT, 17.
POUPART DE WILDE, 11, 35.
PRÉVOST (Marcel), 47.
Publiciste (Le), 82.

Q

QUATREMÈRE DE QUINCY, 302.
QUINET (Edgar), 120, 205, 355.

R

RATISBONNE (L.), 217, 363.
RÉGNIER (Mathurin), 124.
RÉGNIER (Adolphe), 361.
REICHARDT, 167.
RÉMUSAT (Ch de), 112.
RENOIR, 268.
Revue britannique, 115.
Revue des Deux Mondes, 115-161.
Revue encyclopédique, 115-138.
*Revue de l'Enseignement des Langues
vivantes*, 365.
Revue européenne, 115.

Revue française, 138.
Revue germanique, 206, 361, 363, 365.
Revue germanique (Nouvelle), 115, 206.
Revue de Paris, 115, 206, 210.
RICHAULT, 133.
RICHTER (Jean-Paul), 205, 226, 302.
RIEDMATTEN, 32, 35.
RIMBAUD, 263, 341.
RISTELHUBER, 217.
RIVAROL, 289.
ROCHEFORT, 7, 10, 13, 19.
RODENBACH, 336.
RÆDERER, 82.
Romancero, 164.
RONARD, 148, 325.
ROPARTZ (Guy), 262, 341.
ROSSETTI, 268.
ROSSINI, 295.
ROUSSEAU (J.-J.), 34, 80, 218, 241, 282,
283, 284, 285, 290, 291, 294, 297, 350.
RÜCKERT, 42, 148, 167, 177, 187, 190,
193, 239, 359.
RUSKIN, 268.

S

SAINT-AULAIRE (de), 132, 353.
SAINT-BEUVE, 60, 143, 145, 148, 310-
311-313, 323, 325, 326, 327.
SAINT-CROIX (de), 82.
SAINT-FÉLIX (Baron de), 97.
SAINT-MARC-GIRARDIN, 205, 354.
SAINT-SAËNS, 340.
SALVANDY (de), 200, 207.
SAMAIN, 336.
SAND (George) **218-220**, 222, 228, 324.
SCHELLING, 115.
SCHENCKENDORF, 187.
SCHÉRER (Edmond), 7, 23, 26, 29, 33.
SCHILLER, 27, 52, 67, 68, 71, 72, 73, 79,
83, 85, 90, 91, 92, 95, 112, 115, 116,
117, 118, 126, 127, 129, 130, 138, 142,
144, 167, 187, 205, 212, 243, 259, 262,
289, 296, 304, 334, 351, 353, 356, 359,
370.
SCHILLER (Charlotte von), 85.
SCHLEGEL (A. W.), 85, 87, 95, 116.
SCHMIDT (Henri), 207.
SCHOPENHAUER, 268, 276, 278, 332.
SCHUBERT, 36, 39, 43, 133, 134, 135, 165,
187, 192, 296, 299, 310, 324, 330, 359,
366.
SCHUMANN, 4, 43, 154, 268, 299, 324,
329, 330.

SCHURÉ (Édouard), 16, 41, 52, 221, 223,
224-259, 260, 269, 305, 311, **330-335**,
 361, 362, 369.

SCOPPA (Ant.), 34.

SCOTT (Walter), 115, 116, 117, 118, 135
 139, 137, 352.

SÉGUR-DUPEYRON, 206.

SÉNANCOUR, 108, 285, **287-289**, 291.

SHAKESPEARE, 142.

SHELLEY, 4.

SIMROCK (Karl), 189, 193, 243, 320.

SOUTHEY, 118.

SOUZA (de), 370.

Spectateur du Nord (Le), 71.

STAEL (M^{me} de), 42, 46, 52, 59, 65, 66, 69,
74-114, 132, 135, 136, 138, **144-148**,
 150, 157, 163, 186, 187, 207, 211, 229,
 237, 241, 243, 261, 269, 283, 288, 290,
 294, 296, 313, 315, 322, 348, 350, 352,
 354, 364.

STAPFER (Paul), 6, 11, 32, 69, 71, 115,
 132.

STENDHAL, 112, 292, 293, 322.

STERN (Daniel), 39.

STOLLBERG, 118.

STOLLEY (Fr. L. von), 187.

STORM, 25, 49, 50, 366.

SUARD, 69, 82.

SULLY-PRUDHOMME, 17, 89, 268.

SWETCHINE (M^{me}), 324.

T

TABARAUD (Ch.), 262.

TACITE, 364.

TAILLANDIER (Saint-René), 28, 261, 301.

TAILLE (Jacques de la), 35.

TALLENAY, 31.

TAVERDET, 262.

TÉNINT, 323.

TEXTE (J.), 59.

THEURIET, 12, 13, 16, 17.

THOMAS (Antoine), 290.

TIECK, 147, 187, 267, 302, 359.

TOLSTOÏ, 268.

TOREINX (Eugène Ronteix), 112.

TRACY, 67.

TRESSAN, 61.

U

UHLAND, 42, 46, 51, 112, 138, 139, 147,
 148, 164, 171, 172, 175, 184, 187, 190,
 191, 194, 195, 200, 201, 236, 239, 240,
 243, 257, 258, 262, 273, 319, 359.

Uz, 67.

V

VALADE (Léon), 210, 217, 262, 364.

VALÉRY (Paul), 280.

VALLON (François), 202.

VANDEBORG, 82.

VAN PRAET (Jules), 82.

VAN TIEGHEM, 59.

VAUGHAN (L.), 262, 364.

VERLAINE, 149, 214, 253, **263-266**, 268,
 303, 306, 327, **335-337**, 341, 342, 343,
 366.

VÉRON (Dr), 206.

VIGNY (Alfred de), 115, 120, 143, 144,
 304, 308, 314, 322, 341.

VILLEMARQUÉ (de la), 219, 228, 242.

VILLERS (Charles de), 70, 71, 82, 84,
 112.

VILLÔTEAU, 294.

VIRGILE, 22.

VOGELWEIDE (Walter de la), 190.

VOÏART (M^{me}), 352.

VOLTAIRE, 122, 241, 278, 319.

VOSS, 94.

VULPIUS, 187.

VUÿ (Jules), 261, 364.

W

WACKENRODER, 302.

WACKERNAGEL, 187.

WAGNER (R.), 41, 228, 265, 299, 328,
 329, 331, 333, 335, 339, 363, 366.

WALDOR (Mélanie), 97.

WEBER, 162, 295, 296.

WECKERLIN, 223.

WERNER (Zacharias), 205.

WIELAND, 81, 84, 212, 354.

WILLM, 355.

WOLF (F.), 187.

WOLFROMM, 365.

WOLZOGEN (Caroline von), 81.

WORDSWORTH, 118, 135.

Wunderhorn, 95, 163, 239.

Y

YOUNG, 350.

Z

ZACHARIAE, 67, 83.

ZEDLITZ, 190.

ZELTER, 43.

ZOLA, 266.

TABLE DES MATIÈRES.

AVANT-PROPOS	XI
------------------------	----

PREMIÈRE PARTIE

La traduction en vers et le lied. — Introduction théorique.

CHAPITRE PREMIER.	— But et avantages de la traduction poétique. . .	3
CHAPITRE	II. — Difficultés particulières à la traduction des poètes allemands en vers français.	20
CHAPITRE	III. — Essai de définition du lied.	39

DEUXIÈME PARTIE

Pénétration du lied allemand en France.

I. — *Avant le Romantisme.*

CHAPITRE PREMIER.	— Goût pour le lyrisme familier et la poésie allemande avant Mme de Staël.	59
CHAPITRE	II. — Mme de Staël et le lyrisme germanique	74
CHAPITRE	III. — Sens de la mélodie chez Mme de Staël	99

II. — *Pendant le Romantisme.*

CHAPITRE PREMIER.	— De l'Allemagne aux Études françaises et étrangères.	111
CHAPITRE	II. — Le Romantisme français en face du lied : a) Gérard de Nerval.	142
CHAPITRE	III. — Le Romantisme français en face du lied : b) Henri Blaze.	161
CHAPITRE	IV. — Le Romantisme français en face du lied : c) d'Alfred Michiels à Nicolas Martin.	182

III. — *Après le Romantisme.*

CHAPITRE PREMIER.	— Du triomphe du Romantisme à l'Histoire du Lied.	205
CHAPITRE	II. — Édouard Schuré et le lied germanique	224
CHAPITRE	III. — Le lied naturalisé français	260

TROISIÈME PARTIE

Interventions du sentiment musical en faveur du lied.

CHAPITRE PREMIER. — Musique et Poésie	273
CHAPITRE II. — Le Prérromantisme	279
CHAPITRE III. — Le Romantisme	295
CHAPITRE IV. — Parnassiens et Symbolistes	321

QUATRIÈME PARTIE

Succès et influence des traductions poétiques de lieds.

CONCLUSION.	347
BIBLIOGRAPHIE : I. — Documents anciens.	371
II. — Ouvrages de critique moderne	378
III. — Articles de revues	389
INDEX DES NOMS PROPRES CITÉS.	395
TABLE DES MATIÈRES	401

